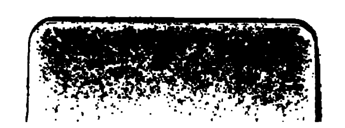
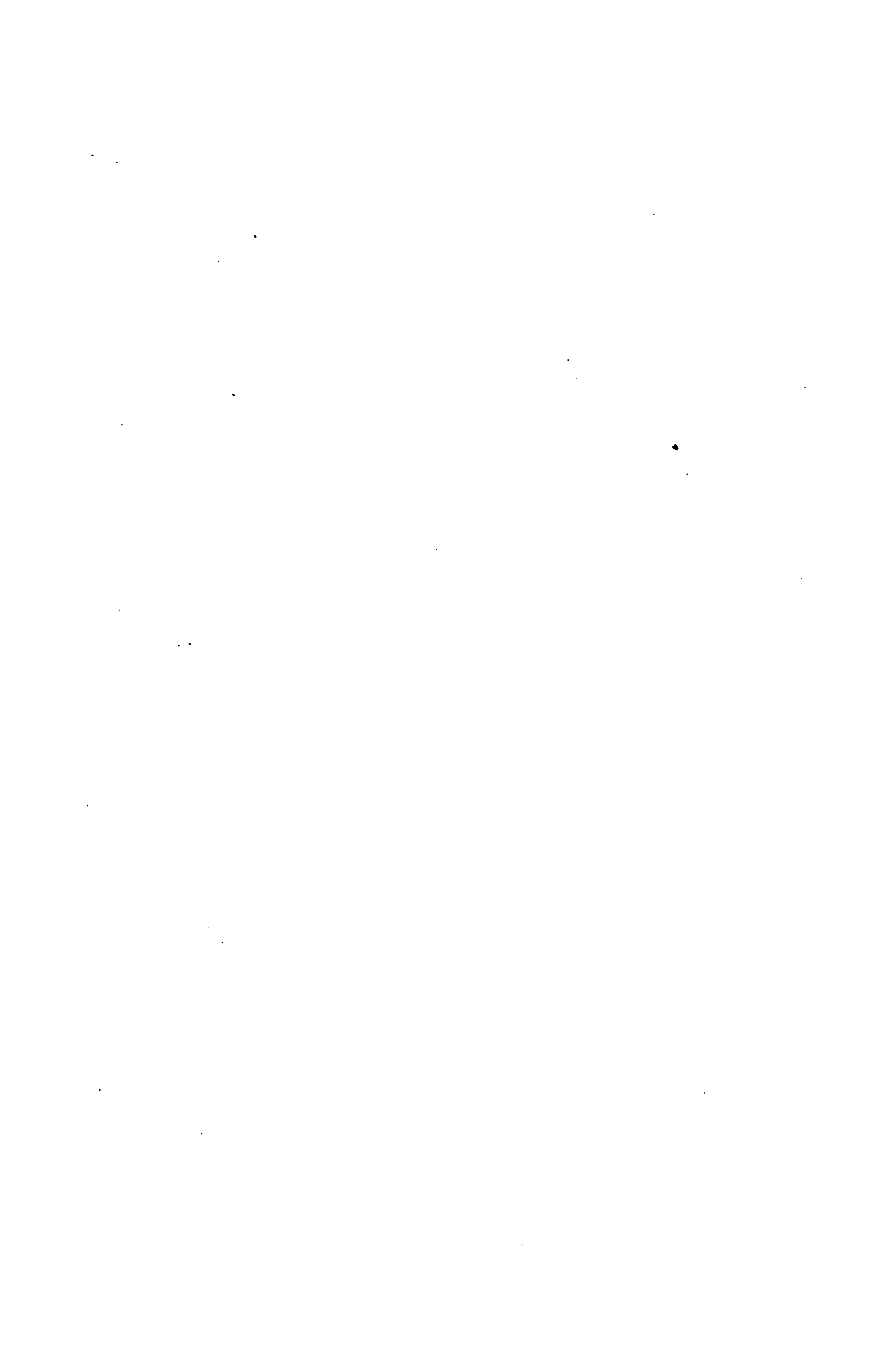

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY


ACADEMIAE HARVARDIANAE IN NOV·ANG· SIGILLVM
CHRISTO ET ECCLESIAE
VE RI TAS





Materialien zur Kunde

des

älteren Englischen Dramas

Materialien zur Kunde

des älteren Englischen Dramas

UNTER MITWIRKUNG DER HERREN

F. S. Boas-Belfast, **A. Brandl**-Berlin, **R. Brotanek**-Wien, **F. I. Carpenter**-Chicago, **G. B. Churchill**-Amherst, **W. Creizenach**-Krakau, **E. Eckhardt**-Freiburg i. B., **A. Feuillerat**-Rennes, **R Fischer**-Innsbruck, **W. W. Greg**-London, **F. Holthausen**-Kiel, **J. Hoops**-Heidelberg, **W. Keller**-Jena, **R. B. Mc Kerrow**-London, **G. L. Kittredge**-Cambridge, Mass., **E. Koeppel**-Strassburg, **H. Logeman**-Gent, **J. M. Manly**-Chicago, **G. Sarrazin**-Breslau, **L. Proescholdt**-Friedrichsdorf, **A. Schröer**-Cöln, **G. C. Moore Smith**-Sheffield, **A. E. H. Swaen**-Amsterdam, **A. H. Thorndike**-Evanston, Ill., **A. Wagner**-Halle a. S.

BEGRUENDET UND HERAUSGEGEBEN

VON

W. BANG

o. ö. Professor der Englischen Philologie an der Universität Louvain

NEUNTER BAND

LOUVAIN

A. UYSTPRUYST

LEIPZIG
O. HARRASSOWITZ

LONDON
DAVID NUTT

1905

STUDIEN

ÜBER

SHAKESPEARE'S WIRKUNG

AUF

ZEITGENÖSSISCHE DRAMATIKER

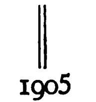
VON

E. Koeppel

LOUVAIN
A. UYSTPRUYST

LEIPZIG
O. HARRASSOWITZ

LONDON
DAVID NUTT



1905

INHALTSANGABE.

A. Verzeichniss der erwähnten Werke Shakespeares.

VORWORT.

Den spuren der wirkung einer grossen erscheinung der weltlitteratur nachzugehen, hat für den aufmerksamen beobachter, dessen blick nicht nur bewundernd auf den höhen weilt, sondern gern auch den sich zum thale senkenden linien folgt, immer einen besonderen reiz. Wendet er sich von dem weltlichen epos der Angelsachsen, von dem die thaten des Gauten Beowulf preisenden heldensang, zu ihrer religiösen poesie, so fesseln ihn die formeln der alten epik, die die frommen dichter ohne bedenken für den schmuck ihrer verse verwendet haben; gern erkennt er die blumen wieder, die von den epigonen Chaucers aus dem wundergarten des meisters in ihre eigene dichtung verpflanzt wurden; eine dankbare mühe ist es ihm, zu ermitteln, wie sich die zahlreichen dramatiker in den tagen der Elisabeth und der beiden ersten Stuart-könige zu dem bühnenfürsten ihrer zeit stellten, zu Shakespeare, dem sie alle, wenn auch zum theil nur widerstrebend, tribut gezollt haben.

Für Shakespeare ist in dieser hinsicht im laufe der zeit schon vieles geschehen. Fleissig sind von seinen landsleuten die auf den ersten blick erkennbaren zeugnisse für seine wirkung, die anspielungen auf ihn selbst und auf seine werke im 16. und 17. jahrhundert gesammelt worden; für diese äussere geschichte seines nachruhms werden sich nur noch vereinzelt weitere zeugnisse beibringen lassen. Die innere geschichte des von ihm ausströmenden einflusses hingegen ist noch keineswegs genügend aufgehellt, ihre klarstellung wird noch der beihülfe vieler Shakespeare-freunde bedürfen, auch nach der veröffentlichung der nachstehenden untersuchungen, die der prüfung des verhältnisses einiger der Stuart-dramatiker zu dem meister gewidmet sind.

Zu dem meister, so empfinden wir — aber wir wissen, dass für viele dramaturgen jener periode nicht der grosse populäre bühnendichter, der menschenbildner Shakespeare, der anerkannte meister war, sondern der gelehrte Ben Jonson, dessen können sich in der prägung scharfer typen zeigte, dessen gestalten nicht von den freien, schönes und hässliches in reichem wechsel enthüllenden lichtern der natur umspielt, sondern von einem grellen, den auffälligsten ausdruck ihres gesichtes schonungslos beleuchtenden strahl getroffen sind. Der weg des sammlers, der den spuren der wirkung Shakespeares nachgeht, wird so oft gekreuzt von lockenden pfaden, die zu Jonson laufen, dass ihm manchmal zweifel aufsteigen kön-

nen, welchem der beiden männer die führerrolle zuzutheilen sei. Kaum minder stark, aber minder fassbar, war die wirkung eines epigonen Shakespeares, der durch seine reichhaltige, in allen farben schillernde produktion das meiste dazu beigetragen hat, das sittliche niveau der Stuart-bühne herabzudrücken, die wirkung John Fletchers, dessen lob von den zeitgenossen nicht selten lauter verkündet wird als das lob Shakespeares.

Freilich hat diese art der vergleichenden betrachtung den empfindlichen nachtheil, dass uns nach dem abschluss der untersuchung oft ein mehr oder minder peinliches gefühl der unsicherheit bleibt. Zwei gefahren läuft der vergleichende beobachter: er kann zu wenig oder er kann — und dieser fall wird wohl der häufigere sein — zu viel sehen. Der reichthum an gestalten, thatsachen und gedanken der Shakespeareschen dichtung ist ein so unerschöpflicher, dass die fähigkeit, mit der der sammler doch in erster linie arbeiten muss, das gedächtniss, hin und wider versagen, dass ihm eine verborgenere ähnlichkeit leicht entgehen kann. Diese gefahr wird allerdings dadurch gemindert, dass auch die aus dieser fülle schöpfenden dramaturgen bei ihren nachahmungen begreiflicher weise zumeist von besonders auffälligen, sich dem gedächtniss des zuschauers tief einprägenden erscheinungen, ereignissen und worten ausgingen, so dass ihre gedanken oft auf denselben wegen wandelten, die unwillkürlich auch von den gedanken des modernen menschen eingeschlagen werden. So hat die Hamlet-tragödie für die zeitgenossen dieselbe unwiderstehliche anziehungskraft besessen, die sie auf die moderne menschheit ausübt — an zahllosen stellen der dramen jener zeit werden wir durch entlehnung von gedanken oder motiven oder auch durch parodistische anspielungen an sie erinnert. Hamlets verhängnissvolle unterredung mit seiner mutter, der den zögernden rächer mahnende und nur seinen augen sichtbare geist, Hamlet auf dem kirchhof mit dem schädel Yoricks in der hand, Hamlet mit halbgezücktem schwert hinter dem vergeblich betenden Claudius — viele variierungen dieser und anderer scenen der tragödie lassen sich mühelos erkennen, an den überraschendsten stellen, wie z. b. in einem der die geschichte Frankreichs behandelnden dramen Chapmans, taucht die fascinirende gestalt des zu schwermüthigen betrachtungen geneigten rächers auf.

Häufiger als unfreiwilligen unterlassungssünden wird man jedenfalls dem fehler begegnen, dass der von Shakespeare-eindrücken beherrschte leser überall einflüsse des meisters erkennen, dass er jede auch noch so flüchtige ähnlichkeit auf seine unmittelbare wirkung zurückführen will. Zur beschränkung dieses irrthums ist unablässige selbstkritik erforderlich, aber auch sie wird nicht verhüten, dass verschiedene forscher durch eine abweichende beurtheilung fraglicher fälle zu verschiedenen ergebnissen gelangen.

Dem historischen interesse, das jede möglichst gewissenhafte zusammenfassung der ausstrahlungen eines herrschergeistes besitzt, entspricht kein gleich grosses maass von ästhetischer befriedigung. Zu oft drängt sich uns die erkenntniss auf, dass der einfluss des grossen dramatikers auf seine epigonen ein verhängnissvoller war, dass er sie stofflich zu unnöthigen, die klarheit ihrer pläne störenden einschaltungen veranlasst hat, oder dass die späteren dramaturgen, um eine allzu augenfällige übereinstimmung mit dem berühmten muster zu vermeiden, der von ihm gebotenen, einfachen und richtigen lösung eines konfliktes aus dem weg gegangen sind und ihre zuflucht zu überkünstlichen konstruktionen genommen haben ; allzu häufig müssen wir daran anstoss nehmen, dass die nachahmer irgend ein motiv Shakespeares geistlos, nur der plumpen theatralischen wirkung wegen, verwendet und verdorben haben. So hat der sammler oft die empfindung, dass er mit seinen untersuchungen beiträge liefert zu der leidensgeschichte des englischen dramas, in erster linie des englischen trauerspiels, die mit Shakespeares rücktritt von der bühne beginnt. Nichtsdestoweniger wird er sich bei der arbeit über jede neu entdeckte spur freuen, besonders dann, wenn von einem solchen reflex aus insofern ein schimmer auf die thätigkeit des meisters selbst zurückfällt, als durch ihn eine genauere datierung des in frage kommenden Shakespeareschen stückes ermöglicht wird.

I. THOMAS DEKKER.

Ausgaben :

Dramatic Works now first collected with Illustrative Notes and Memoir of the Author, in four Volumes. London, John Pearson, 1873.

The Shoemakers Holiday. Ed. by Warnke and Proescholdt. Halle 1886.

The Pleasant Comedie of old Fortunatus. Herausgegeben von Hans Scherer. Erlangen & Leipzig 1901.

In dem ältesten der uns überlieferten dramen THOMAS DEKKERS, in « THE SHOEMAKERS' HOLIDAY » (gedr. 1600)[1] erinnert uns eine stelle an VA. Die göttin umarmt den widerstrebenden Adonis mit den worten :

....Since I have hemm'd thee here
Within the circuit of this ivory pale,
I'll be a park, and thou shalt be my deer;
Feed where thou wilt... stray lower... (v. 229 ff.).

Bei Dekker nennt der unwillkommene werber Hammon Rose sein reh und vertritt der sich zum gehen wendenden mit geöffneten armen den weg :

Hammon. I chac'd the deere, but this deere chaseth me.
Rose. The strangest hunting that ever I see.
But where's your parke? (*She offers to go away*.)
Hammon. Tis here : O stay!
Rose. Impale me, and then I will not stray (vol. I p. 26)[2].

Mit dem derb-humoristischen wirth zum Hosenband in Windsor, der freilich nicht mit sicherheit als ein vorgänger zu betrachten ist, theilt der schuhmachermeister Sim Eyre seine vorliebe für absonderliche, fremdländische benennungen. Er tituliert seine gesellen : *true Troyans* (p. 23 u. öfters), *you madde Hiperboreans* (p. 23), *you mad Mesopotamians* (p. 30), *you mad Philistines* (p. 31), *ye*

[1]) Über die quelle dieses dramas vgl. neuerdings Lange's ausgabe von Thomas Deloney's « Gentle Craft », Palaestra XVIII (Berlin 1903), Introd. p. XLII f.

[2]) Diese VA-stelle ist öfters nachgeahmt worden, vgl. CP. p. 80.

Babilonian knaves (p. 42), *the mad Cappadosians* (p. 62), *my fine dapper Assirian lads* (p. 63) — *O base Assyrian knight*, nennt Falstaff den Pistol (H4B V3) — wie der wirth mit ausdrücken wie *my Ethiopian* (II 3), *an Anthropophaginian, thine Ephesian, a Bohemian-Tartar* (IV 5) um sich wirft [1].

Die prächtigen chor-präludien in Sh. 's H5 haben Dekker zweifellos als vorbild gedient für den prolog des « OLD FORTUNATUS » (gedr. 1600) und für die chöre, die an zwei stellen die überreiche handlung kürzend zusammenfassen und den ortswechsel erklären. Der prolog lässt auch im gedankengang eine auffällige übereinstimmung erkennen : wie Sh. fordert auch Dekker die zuschauer auf, die ungenügende darstellung der kleinen bühne durch ihre phantasie zu ergänzen :

H5. Suppose within the girdle of these walls
Are now confined two mighty monarchies...
Piece out our imperfections with your thoughts (v. 19ff.)

OF. And for this smal Circumference must stand
For the imagind Surface of much land,
Of many kingdoms.... our muse intreats
Your thoughts to helpe poore Art (p. 85)[2].

Das ist aber auch der deutlichste Sh.-anklang des märchenspiels, bei anderen stellen ist der zusammenhang weniger sicher. Der zweite chor beginnt :

Gentels, if ere you have beheld the passions,
The combats of his soule who being a king,
By some usurping hand hath beene deposde
From all his royalties : even such a soule,
Such eyes, such heart swolne big with sighes and teares,
The star-crost sonne of Fortunatus weares (p. 143),

wobei Dekker an eine vorstellung von Sh.'s R2 gedacht haben kann und an sein schönes *pair of star-cross'd lovers* (RJ. Prol. v. 6)[3]. Ausserdem vergleichen wir noch mit Agripynas klage : *Drie heate drinks up my bloud* (p. 146) Romeos abschiedsworte : *Dry sorrow drinks our blood* (III 5), und mit Fortunats *sweete Musicke with her silver sound* (p. 97) RJ. IV 5, wo diese stelle viermal zitiert ist — aber Dekker kann das von Sh. verwerthete lied des Richard Edwards

1) Eine wörtliche übereinstimmung mit Mids. ist verzeichnet in FA. p. 10.

2) Auf diese übereinstimmung hat auch Scherer aufmerksam gemacht, in seiner ausgabe des OF., p. 143 f.

3) Vgl. noch in Dekker's « Match me in London » (vol. IV p. 140) : *O starre-crost Loue !*

aus der Sammlung «The Paradise of Daintie Devises» (1576) ebenso gut selbst gekannt haben[1].

Beachtenswerth sind noch folgende übereinstimmungen mit der Caesar-tragödie, bei der es allerdings nicht sicher ist, ob sie vor dem OF auf die bühne gebracht wurde:

JC. He shall but bear them [these honours] as the ass bears gold....
And having brought our treasure where we will,
Then take we down his load, and turn him off,
Like to the empty ass... (IV 2, v. 21ff.) —

OF. It vexes me no more to see such a picture, then to see an Asse laden with riches, because I know when hee can beare no longer, he must leave his burthen to some other beast (p. 100 f.);

JC. Dwell I but in the suburbs of your good pleasure? (II 1, v. 285 f.) —

OF. Why lives a man in this world, to dwell in the suburbs of it as you doe? (p. 164)[2].

In dem romantischen drama, dessen scenen sehr geschmacklos in Dekkers satirische abrechnung mit Ben Jonson, « SATIROMASTIX; or, THE UNTRUSSING OF THE HUMOROUS POET » (gedr. 1602), eingeschoben sind, leert Caelestina, die braut des Sir Walter Terill, um nicht die geliebte des königs William Rufus werden zu müssen, an ihrem hochzeitstag ohne zögern den ihr von ihrem vater kredenzten becher, der jedoch nicht das von ihr erwartete gift, sondern einen schlaftrunk enthält. Der könig bereut, und nach der beseitigung dieser gefahr erwacht Caelestina zu neuem glück (vol. I pp. 249ff., 255f.). Für dieses schlaftrunk-motiv hatte Dekker eine besondere vorliebe: Infelice wird auf den wunsch ihres vaters, des herzogs von Mailand, von dem doktor Benedict in einen totenähnlichen schlaf versenkt, damit sie für einen ihm verhassten werber sterbe (HONEST WHORE, II pp. 12,70); prinz John lässt den alten Valasco

[1]) Vgl. über dieses lied *In Commendation of Music* Furness Varior. Ed. p. 252 f. — In den die rede des alten Fortunatus (p. 97) schliessenden worten will Ernest Rhys ein echo aus einem Sh.-lied von zweifelhafter echtheit erkennen, aus dem Liede *Crabbed age and youth* in « The Passionate Pilgrim » (vgl. seine Dekker-ausgabe in The Mermaid Series, London, 1887, p. 304).

[2]) Von den gründen, die Sarrazin in seinem aufsatz « Die Abfassungszeit von Sh.'s JC. », Beibl. der Anglia XIV p. 113ff., für eine frühere entstehungszeit dieser tragödie (1599) anführt, leuchtet mir besonders die JC-anspielung in Ben Jonson's «Every Man out of his Humour» ein. — Über ein wort-echo aus VA vgl. FA. p. 10.

vergiften, aber der vorsichtige arzt verwendet nur einen schlaftrunk (MATCH ME IN LONDON, IV pp. 169 ff., 178). Dass der häufige gebrauch dieses motivs dem dramatiker durch die starke wirkung der entsprechenden scenen in RJ näher gelegtwurde, ist durchaus wahrscheinlich. Der ausruf des vaters der Caelestina : *Dead, she's deathes Bride, he hath her maidenhead* (I p. 252) klingt wie eine wiederholung der klage des alten Capulet (RJ. IV 5, v. 35ff.)[1].

In den satirischen scenen des « SATIROMASTIX » werden wir selten an Sh. erinnert : Tucca, der alle erdenklichen helden und heldinnen der englischen bühne parodistisch erwähnt, ohne jede rücksicht auf ihre tragische würde, lässt Sh.s personal ungeschoren — gewiss ein beweis dafür, dass Dekker Sh. nicht kränken wollte. Nur eine seiner komischen gestalten, Justice Shallow, erscheint einmal in einer rede des Horace (p. 212)[1]. Bei Tuccas spott über die vielen und schmeichelhaften versiecknamen, die Ben Jonson in verschiedenen seiner dramen sich beigelegt hatte : *You must be call'd Asper, and Criticus, and Horace, thy tytle's longer a reading then the Stile a the big Turkes* (p. 200), fallen uns die höhnischen worte ein, mit denen La Pucelle die verkündigung der vielen titel Talbots begrüsst :

Here is a silly stately style indeed !
The Turk, that two and fifty kingdoms hath,
Writes not so tedious a style as this (H6A IV 7, v. 72ff).

Drohend hatte Tucca seinem gegner Horace angekündigt : *My name's Hamlet revenge* (SATIROM. vol. I p. 229) — wahrscheinlich eine anspielung auf den älteren, auf den Kyd'schen Hamlet. In dem drama aber, welches von vielen kritikern für Dekkers bestes werk erklärt wird, in dem ersten theil des doppelspiels « THE HONEST WHORE » (gedr. 1604) lässt sich bereits deutlich die wirkung des Sh.'schen Hamlet erkennen. Auch Dekker hat einen charakter von der art des Hamlet schaffen wollen, er hat es versucht, seinen durch den tot der geliebten Infelice erschütterten, über die vergänglichkeit alles irdischen grübelnden Hippolito mehr und tiefere gedanken zu geben als sonst bei seinen helden zu finden sind. Er hat auch kein bedenken getragen selbst kühn zu einer vergleichung der beiden gestalten herauszufordern durch eine auffällige nachahmung der kirchhof-scene : wie Hamlet mit dem schädel Yoricks, steht auch Hippolito vor uns mit einem totenkopf in der hand, der ihm ähnliche gedanken über die nichtigkeit menschlicher schönheit und pracht entlockt[3].

[1]) FA. p. 22.

[3]) CP. p. 50. Ebenda ist auch darauf hingewiesen, dass Dekker in der epistel *Ad lectorem* vor dem Satirom., welche bei Pearson nicht abgedruckt ist, die « Comedy of Errors » erwähnt, wozu noch CP. p. 74 und FA. p. 12 (Hon. Whore) zu vergleichen sind.

[3]) Works II p. 55f. und FA. p. 11 ; vgl. ib. p. 35 über eine andere Haml.- erinnerung derselben scene (Works II p. 58).

An jedem montag zieht sich Hippolito in seine gemächer zurück, um solchen schwermüthigen gedanken nachzuhängen, denn Infelice ist an einem montag gestorben. Er hat diesen tag verwünscht:

> Curst be that day for ever that rob'd her
> Of breath, and me of blisse: henceforth let it stand
> Within the Wizards booke, the kalendar,
> Markt with a marginall finger, to be chosen
> By theeves, by villaines, and black murderers,
> As the best day for them to labour in.
> If henceforth this adulterous, bawdy world
> Be got with child with treason, sacrilege,
> Atheisme, rapes, treacherous friendship, perjurie,
> Slaunder, the beggars sinne, lies, sinne of fooles,
> Or any other damn'd impieties,
> On Monday let'em be delivered (p. 7).

Ebenso ingrimmig hatte Sh.'s Constance den tag verflucht, an welchem die spanische prinzessin Blanche mit dem dauphin vermählt werden sollte:

> A wicked day, and not a holy day!
> What hath this day deserved? what hath it done,
> That it in golden letters should be set
> Among the high tides in the calendar?
> Nay, rather turn this day out of the week,
> This day of shame, oppression, perjury....
> This day, all things begun come to ill end,
> Yea, faith itself to hollow falsehood change! (KJ. III 1, 83ff.)[1].

Aber Infelice ist, wie wir wissen (s. oben p. 3), nicht tot, Hippolito entführt die geliebte. Der mönch Anselmo, der ihren heimlichen bund segnet, lässt sich, trotz der feindschaft des vaters der braut, zur schliessung der ehe bereit finden, weil er ähnlich wie Sh.'s Friar Laurence[2] auf gute folgen dieser heirath hofft: *Such comfortable beames break through these cloudes By this blest mariage, that... I will tie fast The holy wedding knot* (p. 75). An RJ werden wir auch noch durch ein bild im zweiten theil der HWh (lic. 1608, gedr. 1630) erinnert. Hippolito sagt von dem antlitz seiner gattin:

> I read
> Strange Comments in those margines of your lookes:
> Your cheekes of late are, like bad printed Bookes,
> So dimly charactred, I scarce can spell
> One line of love in them..... (p. 130);

[1]) Auf diese ähnlichkeit wurde, wie ich nachträglich finde, schon CP. p. 51 hingewiesen, in einem Middleton-artikel.

[2]) Schon Rapp hat die beiden mönche verglichen, vgl. Jung « Das Verhältniss Middleton's zu Sh. », p. 37f.

RJ. R e a d o'er the volume of young Paris' face
And find delight there writ with beauty's pen...
And what obscured in this fair volume lies
Find written i n t h e m a r g e n t o f h i s e y e s.
This precious b o o k of love..... (I 3,81).

Bellafronte, die nach läuterung strebende dirne, und ihr viel gerühmter vater sind Dekkers eigene geschöpfe; bei dem studium ihrer entwicklung werden unsere gedanken nur durch den verstellten wahnsinn der Bellafronte zu Hamlet geführt. Dekker hat dieses motiv späterhin nochmals verwendet — dass er dabei die Hamletscenen gut im gedächtnis hatte, verräth er uns selbst beide male in den ersten worten seiner darstellung. Hamlet hatte auf die frage des Polonius, ob er ihn kenne, geantwortet: *Excellent well; you are a fishmonger* (II 2) — Bellafronte erwidert auf die frage, wer wohl der herzog und sein gefolge wären: *They are Fish-wives, will you buy any Gudgeons?* (p.184), und Tormiellas erste frage lautet: *Are not you a woollen Draper!* (MATCH ME IN LONDON, vol. IV p. 208). Es ist, als ob ein solches frag-und antwortspiel zu dem festen, auch vom publikum erwarteten apparat einer wahnsinns-scene gehört hätte[1].

In dem komischen nebenspiel des dramas, *The Humours of the Patient Man and the Longing Wife*, erhalten wir den beweis, dass ein vers aus Mark Antony's grosser Forumsrede an der leiche Caesars, der heute noch oft citiert wird, schon damals als geflügeltes wort im umlauf war: *This was the most unkindest cut of all* (III 2, v. 187). Viola, die törichte frau des allzu geduldigen Candido, erwidert auf den rath, sie solle ihren gatten dadurch reizen, dass sie ihn zum hahnrei mache: *Puh, he would count such a cut no unkindnesse* (p. 10). Jedem leser und hörer bleibt auch der pathetische anfang der rede des Antonius im gedächtniss haften: *Friends, Romans, countrymen, lend me your ears* (l. c. v. 78). Viola sagt zu ihrem bruder Fustigo, der sie in ihren intriguen gegen Candido unterstützen soll: *Then lend me your ears* (p. 9). Dieser ausdruck lässt sich natürlich auch sonst nachweisen, an stellen, die vollkommen frei von dem verdacht einer persiflage sind — aber Fustigos komische betonung dieser anrede, seine versicherung: « Meine ohren gehören ganz dir » — *Mine eares are yours deare sister*, lassen uns doch in diesem falle an eine parodistische absicht Dekkers glauben.

An Pistol's schwulst werden wir durch denselben Fus tio erinnert:

H4B. .....and let the welkin roar (II 4, v. 182) —

HWh. By this welken that heere roares (p. 12),

[1]) Auch in Websters (?) und Wm Rowleys « Thracian Wonder » fragt der wahnsinnige Palemon: *Are you a fowler, sir?* (V2), und in James Shirley's « Captain Underwit » der verrückte Projector Engine: *Are you a Doctor, sir?* (III 3; Bullen's OEP. II, p. 368).

und durch die bemerkung des gefängnisswärters im zweiten theil: *Many such Whales are cast upon this Shore* (p. 178) an die erstaunte frage der Mrs. Ford: *What tempest, I trow, threw this whale... ashore at Windsor?* (Wiv. II 1.).

Auf wörtliche übereinstimmungen mit H6B, H4A und H4B ist in den anmerkungen der Pearson'schen ausgabe hingewiesen (pp. 376, 379, 387); auf einen Othello-anklang in FA (pp. 12 u. 35). Die worte des herzogs von Mailand: *Thou kill'st her now againe And art more savage then a barbarous Moore* (p. 4) werden in FA (p. 11) auf den Aaron im Tit. bezogen, von Fleay (BC. p. 131) auf Othello, was wohl das richtige ist, da es sich um eine geliebte frau handelt. Diese beiden Othello-anklänge in dem 1604 gedruckten ersten theil des Dekker'schen dramas stützen die vermuthung, dass Sh.'s Tragödie 1604 verfasst wurde (vgl. Fleay BC. II 190f.; Ward II 167f.). Gänzlich unberechtigt erscheint mir hingegen Fleays annahme einer parodie von R3 I 2 (ib.): der trügerische leichenzug, der von Hippolito zum stehen gebracht wird, erinnert allerdings stark an den von Gloucester gestörten condukt Heinrichs VI, da aber Hippolito selbst im bitteren ernst handelt, kann man nicht von einer parodie sprechen, sondern höchstens von einer geschickten nachahmung, die unserem dramatiker zu einem effektvollen anfang seines stückes verholfen hat. Die von Fleay angedeuteten, leider nicht angegebenen anspielungen auf « As you like it (ib. p. 132) habe ich nicht entdecken können.

In seiner missglückten, politisch-konfessionellen allegorie « THE WHORE OF BABYLON » (gedr. 1607) ist Dekker Sh. ebenso fern geblieben, wie jeder echten poesie; wir bemerken nur wenige ähnlichkeiten in gedanken und wortlaut. Der Spanien vertretende könig rühmt sich: *I stand (Colossus-like) striding ore seas* (vol. II p. 205), wie Cassius von Caesar gesagt hatte: *He doth bestride the narrow world Like a Colossus* (I 2, 135 f.)[1], und die klage der Empress of Babylon, dass ihre pfeile abprallten: *as the idle Cannon, Strikes at the Aires Invulnerable brest* (p. 227) klingt wie ein echo der worte des Marcellus über den geist des alten Hamlet: *For it is, as the air, invulnerable, And our vain blows malicious mockery* (I 1, 145).

Das beliebte Colossus-gleichniss ist auch in dem romantischen, mit teufeln gefüllten drama « IF THIS BE NOT A GOOD PLAY, THE DIVELL IS IN IT » (gedr. 1612) zu lesen ([*a King*] *does stand Colossuslike, supporting a whole land*, vol. III p. 354), in welchem uns überdies die frage des von seinen höflingen verlassenen königs an seinen letzten begleiter: *Stabs Brutus at me too?* (p. 336) erkennen lässt, wie oft

[1]) Das Colossus-gleichniss wurde von den dramatikern nach Sh. sehr oft verwendet, vgl. Chapman's & Shirley's « Chabot » pp. 525[b], 537[a]; Glapthorne's « Wallenstein » vol. II pp. 20,73.

sich Dekker's gedanken mit der Caesar-tragödie beschäftigten. Die erwähnung von *the yland of Hogs and Divels, the Barmudas* (p. 340), zeigt, dass auch Dekker Jourdan's 1610 veröffentlichte beschreibung dieser inselgruppe, eine der quellenschriften Sh'.s für den « Sturm », gelesen hatte[1].

Eine merkwürdige zusammensetzung bekannter motive bietet uns Dekkers hyperromantische tragikomödie « MATCH ME IN LONDON » (gedr. 1631). Mit den ersten scenen vergleichen wir unwillkürlich den anfang des « Othello » ; es ist wohl kein blosses spiel des zufalls, dass der träger einer nebenrolle in diesem stück Iago genannt ist. Wie der venezianische senator Brabantio, entdeckt der spanier Malevento nachts mit schrecken und zorn die abwesenheit seiner tochter : auch Tormiella ist zu einem stelldichein mit ihrem geliebten gegangen. Um der ihr drohenden blossstellung und der zwangsehe mit einem ungeliebten mann zu entgehen, flieht Tormiella mit Cordolente nach Sevilla, wo sie sich vermählen und einen laden eröffnen. Der könig von Spanien selbst hört durch eine kupplerin von der schönheit der bürgersfrau, kommt verkleidet unter dem vorwand eines einkaufes in ihren laden und entbrennt in heissem verlangen nach dem besitz der jungen frau — episoden, die uns sofort an das schicksal der londoner goldschmiedsfrau Jane Shore erinnern müssen, die 1563 von Thomas Churchyard für den « Mirrour for Magistrates» besungen und vor 1600 von Thomas Heywood in seinem doppelspiel von « King Edward the Fourth » auf die bühne gebracht worden war. Auch bei Heywood kommt der könig verkleidet in den laden der frau Shore und bestürmt sie mit liebesanträgen : der Dekkerschen kupplerin entspricht die falsche freundin Mrs. Blague. Nachdem es dem könig bei Dekker ebenfalls gelungen ist — allerdings nur in einer etwas räthselhaften weise — die widerstrebende Tormiella an den hof zu locken, stehen sich bei beiden dramatikern die zwei frauen, die rechtmässige königin und die vom könig geliebte frau, in einer wirkungsvollen scene gegenüber. Dekkers königin erinnert dabei zuerst aber mehr an die mordlustige gattin Heinrichs des Zweiten, die in Samuel Daniels berühmtem gedicht « The Complaint of Rosamond » (1592) sich zu der buhle ihres gatten schleicht und sie zwingt den giftbecher zu leeren ; dass Dekker bei der niederschrift seiner scene die betref-

[1]) Vgl. die auszüge aus Jourdan's schrift bei Furness Var. Ed. des « Tempest » p. 308 ff. und zu Dekker's anspielung besonders folgende stelle : *These islands of the Bermudas have ever been accounted as.... a desert inhabitation for divels ; but.... all the divels that haunted the woods were but heards of swine* (l. c. p. 310). — Auch in Heywood's « English Traveller » sind diese inseln erwähnt ; einer der sich auf dem meer glaubenden trunkenbolde fragt : *Whence is your ship, from the Bermoothes?* (Works, vol. IV p. 34) ; vgl. noch Richard Brome's « Northern Lasse » : *You were better venture your self, and Fortune to the Bermudas* (Act I sc. I; Works, vol. III p. 1).

fenden strophen Daniels im gedächtniss hatte, dürfen wir vielleicht daraus schliessen, dass Tormiella spricht von *this Tyger of the Kings fierce lust* (vol. IV p. 186) wie Daniel die wüthende königin einer ihres jungen beraubten tigerin verglichen hatte. Eine auffällige übereinstimmung der dramatiker ist hinwieder darin zu erkennen, dass die scene bei ihnen eine überraschend friedliche wendung nimmt: die königin versöhnt sich mit ihrer nebenbuhlerin. Dekkers Tormiella, die überhaupt mehr Leidenschaft besitzt, mehr Theaterblut in den Adern hat, als die zarte Mrs. Shore, versagt sich aber der begierde des königs standhaft, und auch ihr gatte Cordolente begnügt sich nicht mit der passiven rolle des Matthew Shore. In ihrer noth nimmt Tormiella ihre zuflucht zu dem auf der damaligen bühne beliebten mittel des verstellten wahnsinns, und zwar in einer weise, die unsere gedanken sofort zu Hamlet führen muss (vergl. oben p. 6). Schliesslich wird bei Dekker alles zum guten gewendet und die tugend belohnt.

Ausserdem finden wir in der nebenhandlung dieses allzu inhaltsreichen, verwickelten stückes auch noch das motiv des schlaftrunkes verwerthet (vgl. oben p. 3), aber in einer art und weise, die uns mehr an Cymb. erinnert, als an RJ. Der Dekker'sche arzt, der auf den befehl des verbrecherischen prinzen John den alten Valasco vergiften soll, diesen aber nur durch einen schlaftrunk betäubt, verfährt ähnlich wie Sh.'s Cornelius in Cymb., der der schlimmen königin für das von ihr verlangte und der Imogen zugedachte gift ein harmloses schlafmittel einhändigt (Cymb. I 5; V 5, 249ff.). Imogen und Valasco versinken in einen totenähnlichen schlaf, bleiben aber unversehrt.

Wenn wir nun noch erwägen, dass Dekker überdies eine Anleihe bei sich selbst gemacht hat, indem Cordolente als Schuhmacher verkleidet zu Tormiella kommt (IV p. 197), wie Lacy zu Rose (Shoemakers H. I p. 55f.), so wird uns dieses drama Dekkers gewiss als ein besonders beachtenswerthes beispiel seiner kompositions-methode erscheinen, seiner benutzung und unkünstlerischen häufung alter, auf ihre bühnenwirksamkeit bereits geprüfter motive. Sehr auffällig wird uns bei der vergleichenden lektüre der Shorescenen der unterschied zwischen der dichtersprache Heywoods und Dekkers. Jener bedient sich einer ziemlich nüchternen, mit bildern nur spärlich geschmückten sprache, während dieser sich in metaphern und gleichnissen nicht genug thun kann. Auch dadurch steht Dekker Sh. näher als Heywood, bei dem wir die Sh.-ähnlichkeiten dünner gesät finden werden.

Die bisher erwähnten dramen[1] werden nach dem zeugniss der

[1]) Wörtliche Übereinstimmungen mit Haml. und R2 aus dem drama « The Wonder of a Kingdom » (gedr. 1636) und aus einem pageant Dekkers sind ausserdem verzeichnet in FA. p. 10ff.

titelblätter und anderer dokumente ziemlich allgemein als Dekkers ausschliessliches eigenthum betrachtet. Ernstliche zweifel in dieser hinsicht bestehen nur bei dem doppelspiel von « THE HONEST WHORE », weil eine notiz Henslowes vermuthen lässt, dass auch Thomas Middleton an der komposition betheiligt war,- auf den titelblättern der beiden theile ist jedoch nur Dekker genannt. Es gibt aber eine grössere anzahl von dramen, die der rastlos produzierende Dekker in gemeinschaft mit anderen dichtern verfasst hat. Auch in diesen stücken fällt uns mancher Sh.-anklang auf, den wir hier zur sprache bringen, obschon es nicht in jedem falle sicher ist, ob die betreffende stelle auch wirklich von Dekker selbst herrührt. Die dramen sind nach dem jahr des ersten uns erhaltenen druckes geordnet.

1603 « PATIENT GRISSIL » (mit Chettle und Haughton). An diese, wahrscheinlich 1599 verfasste dramatisierung der geschichte der dulderin Griselda ist die nicht uninteressante, aber kaum mit sicherheit zu entscheidende frage geknüpft worden, ob Sh. oder Dekker der erste dramatiker war, der wallisisch sprechende persönlichkeiten auf die bühne brachte[2]. Ausser den bekannten Sh.-ähnlichkeiten dieses stückes, fällt uns noch ein bild auf, welches späterhin auch von Sh. verwendet wurde :

PG. I deale by marriage as some Indians doe by the Sunne, adore it, and reverence it, but dare not stare on it (z. 725ff.) —

All's. . . . . Thus, Indian-like,
Religious in mine error, I adore
The sun . . . . (I 3, 210).

1607 SIR THOMAS WYAT (mit Webster). Bemerkenswerthe übereinstimmungen mit H6C, R3, H4A & Haml. sind FA. pp. 25,53 verzeichnet, wozu man noch vergleichen kann : *[Death] on the fearefull layes his killing Mace* (vol. III p. 127) mit den worten des Brutus : *O murderous slumber, Lay'st thou thy leaden mace upon my boy* (JC. IV 3, 267 f.). Ausserdem fällt uns eine parodistisch klingende stelle auf. Captain Bret sagt zum volk : *Wyat for rising thus in armes ....is worthy to be hanged like a iewell in the kingdomes eare* (p. 115) ; Romeo hatte beim anblick Juliens ausgerufen :

[1]) In folge dieser unsicherheit sind verschiedene der Sh.-ähnlichkeiten des ersten theiles dieses werkes auch von Hugo Jung besprochen worden, in seiner nach der niederschrift meines aufsatzes veröffentlichten doktorschrift « Das Verhältniss Thomas Middleton's zu Sh. » (Leipzig 1904) p. 33ff.

[2]) Vgl. Bang ESt. XXVIII 225 ff. Kürzere stellen in wallisischem dialect sind übrigens schon bei Wilson (« Three Ladies of London » 1584) und Nash (« Summer's Last Will » 1592 ?) zu finden. Über sonstige beziehungen der PG. zu Shakespeare vgl. Hübsch in seiner ausgabe (Erlanger Beiträge XV, Erl. 1893), Einl. p. XXII f.

It seems she hangs upon the cheek of night
Like a rich jewel in an Ethiope's ear (RJ. I 5,47).

Übrigens findet sich ja bei Sh. selbst eine komische verwendung des ohrring-gleichnisses, der pedant Holofernes hatte gesagt : *Ripe as the pomewater, who now hangeth like a jewel in the ear of caelo, the sky, the welkin, the heaven* (LLL. IV 2, 4 ff.). Ohne spöttische absicht hat Dekker denselben vergleich im prolog der « WHORE OF BABYLON » gebraucht : *The Charmes of silence through this Square be throwne, That an unusde Attention (like a Jewell) May hang at every eare* (vol. II p. 191).

1607 WESTWARD HO (mit Webster). Auch in diesem stück werden unsere gedanken öfters zu Sh. geführt : *Is this merry Midsomer night agreed upon?* (vol. II p. 311) ; Pyramus und Thisbe, Troylus, die falsche Cressida und sir Pandarus[1] sind erwähnt (p. 348) ; *Ile speake in a small voice like one of the women* (p. 357) — *She speaks small like a woman* (Wiv. I 1) ; vgl. ausserdem Pearson's neudruck p. 387 (H4A) und FA. p. 52 (Haml.). Eine sichere verbindung wird jedoch durch keinen dieser anklänge hergestellt.

1607 NORTHWARD HO (mit Webster), vgl. FA. p. 12 (Haml.).

1611 THE ROARING GIRL (mit Middleton). Die bitte des einen diebes : *Disgrace mee not : pacus palabros* (vol. III p. 221) steht den Sly'schen *paucas pallabris* (Shrew, Ind. I 5) etwas näher als der originalstelle in Kyd's « Spanish Tragedy » (Act III sc. 15, 79). Ausserdem glaubt Jung (l. c. p. 54 f.) in dieser komödie zwei Hamlet-erinnerungen gefunden zu haben, die mir aber beide sehr fraglich sind.

1622 THE VIRGIN MARTYR (mit Massinger), vgl. Gifford's Massinger (London 1813), vol. I p. 1ff. (H4A, Haml.) und meine QStudien II (Quellen & Forsch. Heft LXXXII) p. 84 f. (RJ).

II. THOMAS HEYWOOD.

Ausgabe :

Dramatic Works now first collected with Illustrative Notes and a Memoir of the Author in 6 vols. London, John Pearson, 1874.

Bei THOMAS HEYWOOD sind sichere Shakespeare-anklänge nur selten zu bemerken. Keine der zunächst verzeichneten stellen würde uns berechtigen ihn zu einem schüler des meisters zu stempeln,

[1]) Sir Pandarus ist auch in « Match me » (vol. IV p. 190) erwähnt. Dekker war ja selbst an der composition eines Troilus-dramas betheiligt gewesen (vgl. Ward II p. 147).

obschon auch er ihm manchen kunstgriff abgesehen haben wird, wie z. B. die verwendung des chors zur abkürzung und ergänzung der handlung nach dem muster von H5. [1] Gewisse ähnlichkeiten mit Sh. ergeben sich uns in folgenden stücken :

« THE FOUR PRENTISES OF LONDON » (1594/5 ? gedr. 1615) : Charles. *This way went my love* [2] *like a shooting starre* (vol. II p. 221) — vgl. VA : ***Look, how a bright star shooteth from the sky, So glides he in the night..*** (v. 815 f.).

« THE FAIR MAID OF THE WEST » (gedr. 1631 ; vol. II p. 416) Clem. *My motto shall be, Base is the man that paies* — vgl. H5 : ***Base is the slave that pays*** (II 1, 100) [3].

« A MAIDENHEAD WELL LOST » (gedr. 1634) : Stroza. ***Ther's Worme-wood*** (IV p. 144) — vgl. Haml. III 2, 191. Dieser verläumder Stroza, der die handlung des stückes beherrscht, gibt für seine intriguen gegen den General Sforza einen ähnlichen beweggrund an, wie Iago in der ersten scene der tragödie Roderigo gegenüber für seinen hass gegen den Mohren. Iago will sich rächen, weil Othello ihn nicht zu seinem Leutnant gemacht habe, Stroza sagt in seinem ersten monolog :

> When I studdied to be rais'd by Armes,
> And purchase me high eminence in Campe,
> He crost my fortunes, and return'd me home
> A cashierd Captaine ; for which injury
> I scandall all his meanes unto the Duke (IV 105).

Die opfer Strozas vertrauen seiner rechtlichkeit ebenso blindlings wie Othello und seine umgebung der biederkeit des Iago. Die ähnlichkeit ist nicht zu läugnen, aber die kopie ist eine sehr schwache.

In der scene, welcher die oben citierten, an Haml. erinnernden worte entnommen sind, stösst der Prinz von Florenz Julia im augenblick der trauung, wie der bischof ihre hände vereinigen will, von sich, indem er sie der unkeuschheit bezichtigt ganz wie

[1]) In « Edward the Fourth » 2nd Part (gedr. 1600 ; vol. I p. 119 f.), bei welchem stück allerdings die priorität von H5 nicht vollkommen sicher ist ; über eine kaum zu vermeidende ähnlichkeit mit H6C in diesem drama vgl. FA. p. 40. Ferner in « If you know not me » (I 332 f.) ; « The Fair Maid of the West » (II 319 f.).

[2]) Wahrscheinlich umzustellen : *This way my love went* etc. Der Pearson'sche text ist ein ganz roher.

[3]) Cf. Works II 444. Die in CP. p. 427 erwähnte ähnlichkeit zwischen einer scene des dramas « A Woman killed with Kindness » (aufgeführt 1603 ; vol. II p. 144 f.) and « Measure for Measure » stammt aus der quelle der nebenhandlung des Heywood'schen stückes (vgl. meine QSt. I, Münchener Beiträge Heft XI p. 136 f.), von der Ward II² 565 keine notiz genommen hat.

Claudio in der kirche, vor dem altar, Hero von sich stösst und mit leidenschaftlichen anklagen überhäuft (Much Ado IV 1). Der verdacht der entlehnung, der wiedergabe eines starken bühneneindrucks kommt einem um so leichter, weil das verfahren des Prinzen bei Heywood zwecklos ist; er lässt sich ja doch sofort von den vorwürfen seiner umgebung einschüchtern und sich geduldig mit der entehrten Julia vermählen. Heywood war es nur um einen effektvollen einsatz zu thun, der bei ihm wie bei Sh., den vierten akt eröffnet (l. c. p. 144ff.).

Der clown des stücks spricht den erzieher des Prinzen an mit « Crabbed Age » (l. c. p. 135), ein weiterer beweis für die popularität des bekannten, Sh. zugeschriebenen gedichtes.

In dem drama « THE LATE LANCASHIRE WITCHES » (gedr. 1634) wirft Winny ihrer mutter vor: *You look like one o'the Scottish wayward sisters* (vol. IV 184) — bei diesen worten und bei den zusammenkünften seiner hexen wird auch Heywood an Macbeth gedacht haben. Seine hexen sprechen oft in viertaktigen, jambischen versen, wie Sh'.s Hekate (III 5) unddazwischen auch die zauberschwestern (IV 1, 125ff.); weiter geht die übereinstimmung nicht.

In « THE WISE WOMAN OF HOGSDON » (1604 ? gedr. 1638) schleicht sich Sencer als schulmeister verkleidet in das haus der von ihm begehrten jungen dame ein, und es gelingt ihm auch, den vater der Gratiana zu täuschen, ähnlich wie sich der junge Lucentio zutritt zu der geliebten verschafft (Taming of the Shrew III 1).

Beide jünglinge interpretieren einen lateinischen text in sehr wunderlicher weise, aber während Lucentios übersetzung dem jungen mädchen seine wahren absichten enthüllt, bietet Heywood's possenhaftes intermezzo nur eine fülle von schrecklichen wortwitzen, zumeist auf grund der englischen aussprache des lateins (vol. V p. 320ff.).[1]

Dass der moralisch sehr unsaubere held dieser verwicklungsreichen komödie, der junge Chartly, einmal worte des Sh.'schen Hotspur wiederholt, hat der dichter Swinburne hervorgehoben.[2]

Der wüstling Rainsford sagt von sich selbst: *Murderers once being in Wade further till they drown: sin pulls on sin* (« FORTUNE BY LAND AND SEA » gedr. 1655, vol. VI p. 378), womit wir vergleichen: *I am in blood Stept in so far, that, should I wade no more, Returning were as tedious as go o'er* (Macbeth III 4, 136)[3].

[1]) Sir Pandarus ist erwähnt ib. p. 337, wie auch vol. IV p. 133. Über ein Cymbeline-motiv in « A Challenge for Beauty » (gedr. 1636; vol. V) vgl. meine QSt. I 147.

[2]) Vgl. Nineteenth Century vol. 38 (1895) p. 408. Chartly sagt: *Ile goe, although the Devill and mischance looke bigge* (Act IV; bei Pearson vol. V p. 337) — wie Hotspur ausgerufen hatte: *If that the devil and mischance look big*... (H4A IV 1, 58).

[3]) Auf eine wörtliche übereinstimmung mit H4A I 3, 99 im text dieses dramas hat Collier aufmerksam gemacht (vgl. Pearson's Reprint p. 447),

Grössere übereinstimmungen mit Sh. sind in den dramen Heywood's zu bemerken, welche götter- und heldensagen Griechenlands und Roms behandeln, in dem grossen zyklus der verschiedenen zeitalter, der sich von saturn's regierung bis zum sturze Trojas und dem untergang der meisten siegreichen Griechenfürsten erstreckt, und in der Lucretia-tragödie.

Die benutzung derselben quelle wird viele der sehr wesentlichen übereinstimmungen erklären, die das vierte und letzte drama des zyklus der zeitalter, « THE IRON AGE » (gedr. 1632), im vergleich mit Sh.'s « Troilus and Cressida » aufweist. Als Sh.'s hauptquellen gelten Chaucer's epos, Caxtons « Recuyell of the Histories of Troye » und Chapman's übersetzung der Ilias[1]. Für Heywoods zeitalter-dramen fehlt uns noch jede eindringlichere quellenuntersuchung, doch denken wir bei ihm sofort an Lydgates « Troy-Book », weil ihm die 1614 gedruckte modernisierung der dichtung des mönchs von Bury, betitelt « The Life and Death of Hector » zugeschrieben wird. Fleay sagt denn auch von dem aus zwei theilen bestehenden drama Heywood's : *It was founded partly on Lydgate's « Destruction of Troy », the modernisation of which (printed 1614, but perhaps written much earlier) has been attributed to Heywood.* Nach Fleay, aber nicht im anschluss an ihn, wie sein irrthum betreffs Heywoods umformung der Lydgate'schen dichtung beweist, hat Sommer, der herausgeber des Caxton'schen « Recuyell », über Heywoods quelle bemerkt : *Lydgate's « Troy-Book » furnished the dramatist Thomas Heywood, in the beginning of the seventeenth century, with material for his two dramas, « The Life and Death of Hector etc. », and « The Iron Age ».* [3]

Leider kann ich mich über diese frage nicht mit bestimmtheit äussern, da der uns seit jahren versprochene neudruck der Lydgate'schen dichtung noch nicht erschienen und mir auch Heywoods

und zugleich bemerkt, dass sich dieselben worte auch in dem nach der angabe des titelblattes von Webster und Wm Rowley verfassten dramas « The Thracian Wonder » (ca. 1617 ? gedr. 1661) finden (vgl. Hazlitt's ausgabe vol. IV p. 207 ; Act V sc. 2). Da Rowley auch Heywood's mitarbeiter war, wird dieses Sh.-echo *Hand to hand, in single opposition* wohl auf ihn zurückzuführen sein. Der ausdruck *in single opposition* begegnet uns aber auch sonst bei Heywood (vgl. Works vol. III p. 300). Auch in Robert Daborne's piratendrama « A Christian turn'd Turk » (1612) sagt Rabshake zu dem juden Benwash, nachdem dieser den Geliebtens einer frau meuchlerisch ermordet hat : *Why, this was valiantly done, sir, in single opposition* (Anglia XX p. 248, 2039). — Der clown in « The Royal King and the Loyal Subject » (gedr. 1637 ; vol. VI) betitelt die kupplerin mit *Old bully Bottom* (p. 47), wodurch wir natürlich an Peter Quince's Bezeichnung Bottoms (Mids III 1, 8) erinnert werden (vgl. Collier's anm. in Pearson's Repr. p. 441).

[1]) Cf. Small « Stage-Quarrel » p. 167.

[2]) Cf. BC. I p. 285.

[3]) Cf. Intr. p. XLII f.

bearbeitung nicht zugänglich ist. Zwei thatsachen können wir aber auch ohne kenntniss der Lydgate'schen fassung der Troja-sage jetzt schon feststellen : erstens, dass Chaucers epos von « Troilus and Crisseide » für Heywood als quelle nicht in betracht kommt — Pandarus wird bei ihm gar nicht erwähnt ! — und zweitens, dass der dramatiker für den entwurf seines ganzen zeitalter-zyklus vom anfang an starke anleihen gemacht hat bei der im 16. und auch noch im 17. jahrhundert wiederholt neu verlegten Caxton'schen übersetzung von Raoul Lefevre's « Recueil des Histoires de Troie ».[1]

Dieses werk zerfällt in drei theile. Über die hauptquelle der beiden ersten bücher lesen wir in Sommers einleitung : *The principal source whence Lefevre derived his information is undoubtedly Joannes Boccaccio's « Genealogia deorum gentilium ». While making use of the facts and events related in this work, he has retold them in his own way, and added a great deal of detail to them* (Intr. p. CXXIII). Diese zwei ersten bücher Caxtons umfassen die göttersagen von der regierung Saturns bis zum tode des Herkules — ihre ausdehnung entspricht somit vollkommen den drei ersten dramen Heywoods, die sich über das goldene, silberne und eherne zeitalter erstrecken. Bei dem vergleichenden lesen fällt uns sofort eine gemeinschafliche eigenthümlichkeit der prosa und der dramen auf : sie zeigen in der schilderung der klassischen gottheiten denselben, denkbar gröbsten anthropomorphismus — die götter sind all ihrer olympischen hoheit entkleidet, erscheinen vollkommen als höchst fehlerhafte menschen. Die ähnlichkeit beschränkt sich jedoch nicht auf den umfang und die art der darstellung, auch inhaltlich war Lefevre, oder vielmehr der ihn für Heywood vertretende Caxton, durchaus der führer und wegweiser des dramatikers:von rechtswegen hätte dieser nicht Homer,sondern den ersten drucker Englands als sprecher der prologe einführen sollen. Als dichter hat Heywood aber doch sehr wohl daran gethan, den ehrwürdigen Trojasänger mit diesem amte zu betrauen ; er mag dabei an die gleiche rolle Gowers in dem Perikles-drama gedacht haben.

Im ersten kapitel seines ersten buches erzählt Caxton, dass nach dem tode des auf der insel Creta reich begüterten Uranus Saturn, der jüngere seiner beiden söhne, durch die gunst seiner mutter und des volkes zu seinem nachfolger bestimmt wurde, mit zurücksetzung des älteren sohnes Tytan. Nach vergeblichem widerstand ergab sich dieser in sein schicksal, unter der bedingung, dass

[1]) Auf die möglichkeit, dass Heywood aus Caxton geschöpft habe, hat schon der dichter Swinburne hingewiesen in seinem ersten aufsatz über Heywood's dramen in « The Nineteenth Century » vol. 37 (1895) : *The singular series of plays which covers much the same ground as Caxton's immortal and delightful chronicle of the « Histories » of Troy may of course have been partially inspired by that most enchanting « recuyell »* (p. 651 f.). Begreiflicher weise ist auch mir derselbe gedanke gekommen.

Saturn alle söhne, die ihm geboren würden, töten lassen würde, womit sich Saturn einverstanden erklärt. Genau dieselben ereignisse spielen sich in den ersten scenen von Heywoods erstem klassischen drama « THE GOLDEN AGE » (gedr. 1611) ab — widerholt lässt sich in den reden des Tytan der einfluss der quelle bis in den wortlaut Heywoods verfolgen:

Caxton. *Alas moder ye wil make me bastard fro my ryght! Am y a bastard, was not Uranus my fader, am not y he that ye were so glad fore what tyme ye felte fyrst that y was conceyved in the lawful bede of my fader your husbond* (p. 12) —

Heywood. Am I a bastard, that my heritage
Is wrested from me by a yonger birth?
Hath Vesta plaid th'adulteresse with some stranger?
If I be eldest from Uranus loynes,
Your maiden Issue, why am I debar'd
The law of Nations? . . . . (vol. III p. 8).

Caxton. [*Tytan*] *sayd that he shold agree and graunte the regne to Saturne by condycion, that if he maryed, he shold be bounden to putte to deth alle hys Children males that shold be begoten of hys seed yf he ony had ffor the wele of bothe partyes* (p. 14) —

Heywood. Conditiond thus,
That to deprive all future enmity
In our succeeding Issue, thy male children
Thou in their Cradle strangle (ib. p. 9).

Die geburt Jupiters, die verzweiflung der mutter, die rettung des knaben — kurz, alle ereignisse des ersten aktes berichtet der dramatiker mit freiem, aber doch immer unverkennbarem anschluss an seine vorlage. In den weiteren vier akten hat Heywood folgende abschnitte Caxtons dramatisiert, wobei er jedoch widerholt zur abkürzung der überreichen handlung seine zuflucht zu dem beliebten und bequemen hilfsmittel der pantomime genommen hat:

Of the grete werre that was meved betwene the Pelagiens & the Epiriens and how kyng Lichaon of Pelage was destroyed by Iupiter by cause of a man put to hym to ostage whiche kyng Lichaon did do rost (p. 38 ff.);

How Iupiter after the disconfiture of kynge Lichaon transformed hym self in guyse of a relygious woman of the goddesse Deane for the love of Calisto doughter of the said Lichaon and dide with her his will (p. 48 ff.).

Die argumente, mit welchen der ganz vermenschlichte Jupiter das keuschheitsgelübde der Calisto bekämpft, bewegen sich in dem gedankenkreis der ersten fünfzehn Sonette Sh.'s, die den jungen freund zur vermählung auffordern:

Jupiter. To live a maid, what is't? 'tis to live nothing:
'Tis like a covetous man to hoord up treasure,
Bar'd from your owne use, and from others pleasure.

Oh thinke, faire creature, that you had a mother,
One that bore you, that you might beare another...
What is it when you loose your maydenhead,
But make your beauty live when you be dead
In your fair issue? . . . .
Wrong not the world so much: (nay, sweet, your eare)
This flower will wither, not being cropt in time,
Age is too late, then do not loose your prime...
Leave to the world your like for face and stature,
That the next age may praise your gifts of nature (III 26) —

Sh. Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
The bounteous largess given thee to give?
Profitless usurer . . . . (Son. 4)

Thou art thy mother's glass, and she in thee
Calls back the lovely April of her prime... (Son. 3)

Make thee another self, for love of me,
That beauty still may live in thine or thee (Son. 10).

Heywood's reimpaar *time: prime* erinnert uns ausserdem auch noch an das kosen und schmeicheln der Venus bei Sh:

Fair flowers that are not gather'd in their prime
Rot and consume themselves in little time (VA. 131 f.).

Viel gewicht ist diesen übereinstimmungen jedoch nicht beizulegen, derselbe anlass konnte leicht dieselben gedanken erzeugen. Sh.'s sonette selbst sind mit recht ähnlichen stellen in Sidney's Arcadia verglichen worden[1].

How Calisto for as moche as she was with childe the goddesse Diane putte her out of the order and of her compaygnye (p. 57ff.) — vgl. Heywoods *dumb show* (p. 35 f.) und eine spätere scene p. 44 f.

How Titan assayled by warre his broder Saturne for as moche as he had not put to deth alle his Children males (p. 60ff.). Ein blick in die quelle erklärt uns die auffällige form, die Heywood zur bezeichnung der anhänger Titans gebraucht: wie Caxton nennt auch er sie *Tytanoys* (pp. 40, 42, 47). Unter den zahlreichen wörtlichen anklängen ist ausserdem besonders das geständniss der mutter Jupiters, der königin *Cibell* (bei Heyw. *Sibilla*), beachtenswerth:

Caxton. *Syr thou knowest that y am a woman, the herte of a woman naturelly doth werkes of pite. Had not y have ben in nature an abhomynable monstre yf y should have devourred with my hande the children of my wombe? where is that moder that shal murdre her children ?... And therfore y confesse to have born thre sones conceyved of thy seed whiche y have do be nourisshid secretly but demaunde me no ferther or where they be... ther is no deth*

[1]) Cf. Sh.-Jahrbuch XVI 146 ff.

wherof ony woman may be turmentid with that shall make the places to be dyscoveryd where they be (p. 63) —

Heywood. Let Saturne know, I am a Woman then,
And more, I am a Mother : would you have me
A monster, to exceed in cruelty
The savadgest af Savadges ?...
Let me be held a mother, not a murdresse :
For Saturne, thou hast living three brave sonnes.
But where ? rather then to reveale to thee,
That thou may'st send, their guiltlesse bloud to spill,
Here, ease my life, for them thou shalt not kill (p. 39f.).

In der stunde der noth verräth die königin ihrem gatten aber doch den aufenthaltsort Jupiters, in der hoffnung, der sohn werde ihnen gegen den siegreichen Titan beistehen. Die botschaft an Jupiter wird bei Caxton von einer der frauen der Cibell bestellt — im drama sehr unpassender weise von dem bei Heywood unvermeidlichen, in den tragischsten situationen auftauchenden Clown, dessen witz sich leider nur selten über das niveau des wortspiels *gibbitmaker* für *Jupiter* erhebt (p. 45). Es ist übrigens recht wahrscheinlich, dass auch diese gewagte volksetymologie aus Sh. stammt. Schon in « *Titus Andronicus* » (IV 3, 80) hatte der Clown für *Jupiter* verstanden *gibbeter* und sich dieses wort mit *gibbet-maker* erklärt. [1]

How Iupiter wyth Ayde of kynge Melisseus of Epire deliverid his fader und Cibell his moder out of the prison of Tytan, und how he slewe Tytan in bataill (p. 70 ff.).

How Iupiter with grete Ioye spousid his suster Iuno and how the kynge Saturne began a warre agayn Iupiter his sone (p. 85 ff.). Der grössere theil dieses kapitels und der ganze kampf Saturns gegen seinen sohn wird im drama pantomimisch dargestellt (p. 53); Heywood eilt vorwärts zu der den fabulisten lockenden sage von der prinzessin Danae, der schönen gefangenen ihres vaters Akrisius :

How Acrisius had a doughter named Danes the whiche he did do shette in a tour for as moche as he had an Answer that she shold have a sone the whyche shold torne hym in to a stone (p. 102 ff.).

How Iupiter in gyse of a messanger brought unto the tour of darrayn to the damoyselles and to Danes many Iewels faynyng that he cam from Iupiter (p. 108 ff.).

How Iupiter cam from his chambre by nyght and laye in the tour of darrayn wyth the damoysell Danes on the whyche he engendryd the noble Perseus (p. 125 ff.). Der mythische goldregen, der befruchtend in den schoss der Danae fällt, hat sich bei Caxton in juwelen verwandelt, mit denen Jupiter die wächterinnen des ehernen thurmes (C. *the*

[1]) Vgl. Wurth, Wortspiel bei Sh., p. 137 ; Eckhardt, Lustige Person, p. 321.

tour of darrayn, H. *the Darreine Tower*) besticht, um zu der schönen dringen zu können. Der dramatiker hat sich der prosa-darstellung oft eng angeschlossen, wie uns Danaes deutung des für sie so verhängnissvollen orakels beweisen kann :

Caxton. *By this sentence ought none other thynge be understande but that I shall have a sone that shall regne after the and shall torne the in to stone that is to saie that he shall putte the in to thy sepulture. Beholde than what symplesse shall hit be to the to hold me thus enfermed and shitte in this tour* (p. 107) —

Heywood. To turne you into stone : that's to prepare
Your monument, and marble sepulcher.
The meaning is, that I a sonne shall have,
That when you dye shall beare you to your grave...
. . . . . . Or shall vaine feares
Cloister my beauty, and consume my yeares ? (p. 59)

Bei Heywood hat diese episode allerlei possenhafte elemente erhalten durch die geschwätzigen alten weiber und durch den als Jupiters diener fungierenden clown.

How Saturne by the ayde of Gammedes and of the Troians retorned in to Crete to fighte agaynst Iupiter where he was overcome and vaynquysshyd and Gammedes taken (p. 143 ff.) — eine höchst euhemeristische auslegung der Ganymed-sage, welcher Heywood in seinem fünften akt getreulich gefolgt ist. In der letzten scene dieses aktes wird dann noch das in der prosa ausführlich erzählte schicksal der Danae kurz berichtet.

Auch in dem zweiten mythologischen drama Heywoods in « THE SILVER AGE, including The Love of Iupiter to Alcmena ; The Birth of Hercules, and The Rape of Proserpine. Concluding with the Arraignement of the Moone » (gedr. 1613) und in dem dritten spiel, « THE BRAZEN AGE, the first Act containing The Death of the Centaure Nessus; the second, The Tragedy of Meleager; the third, The Tragedy of Iason and Medea ; the fourth, Vulcans Net; the fifth, The Labours and Death of Hercules » (gedr. 1613) lässt sich die wirkung Caxtons noch oft erkennen. Wie dieser geht auch Heywood von den bei ihm stark gekürzten abenteuern des Perseus und des Bellerophon zu Jupiters täuschung der Alcmena über ; Caxtons bericht erklärt uns eine auffällige verschiedenheit zwischen Heywoods darstellung und der berühmtesten fassung der sage, dem « *Amphitruo* » des Plautus : auch bei Caxton wird Jupiter auf dieser liebesfahrt nicht, wie bei Plautus, von Merkur, sondern von Ganymed begleitet, der die gestalt des Socia, des sklaven Amphitruos, annehmen muss. Daneben hat der in den klassikern wohlbelesene Heywood auch noch motive der plautini-

schen komödie verwerthet und im weiteren verlauf seiner dramen viele von Caxton nicht erzählte sagen dramatisiert, zum grössten theil wohl nach Ovid und oft recht geschickt. An Sh. aber werden wir nur in den Venus und Adonis-scenen erinnert, auch Heywood zeigt uns in « THE BRAZEN AGE » die vergeblich werbende und die an der leiche des Adonis leidenschaftlich klagende göttin. Aber der wortlaut seiner kurzen scenen erinnert uns nur selten an das zweifellos auch ihm wohlbekannte, üppige epos Sh.'s, er hat die gefährliche nähe möglichst gemieden. Eine auffälligere, nicht unbedingt vom stoffe geforderte übereinstimmung bemerken wir nur in der warnung der Venus vor der jagd auf den eber, Sh.'s Venus hatte gesagt : *But if thou needes wilt hunt, be ruled by me ; Uncouple at the timorous flying hare, Or at the fox which lives by subtlety* (v. 673 ff.), und so lesen wir auch bei Heywood in ihrer rede : *Hunt thou the beasts that flye, The wanton Squirrell, or the trembling Hare, The crafty Fox : these pastimes fearelesse are* (vol. III, p. 186). Bei der reichlichen überlieferung der schönen sage ist es aber wohl möglich, dass auch diese ähnlichkeit auf eine gemeinsame quelle zurückzuführen sein wird [1].

Auf ganz deutliche Sh.-spuren stossen wir erst in dem letzten drama des cyklus, in dem doppelspiel « THE IRON AGE » (gedr. 1632), und zwar in dessen erstem theil : « Containing The Rape of Hellen ; the Siege of Troy ; the Combate betwixt Hector and Aiax ; Hector and Troilus slayne by Achilles ; Achilles slaine by Paris ; Aiax and Ulisses contend for the Armour of Achilles ; the Death of Aiax etc. »

Bei dem suchen nach zügen der Heywood'schen schilderung, die auf eine benutzung des Sh.'schen dramas « *Troilus and Cressida* » schliessen lassen, bleiben unsere augen zuerst an der gestalt des Thersites haften, welche Sh. aus der Chapman'schen Ilias-übersetzung in sein drama verpflanzt hat. Bei Caxton ist Thersites mit keinem wort erwähnt ; es ist deshalb recht wahrscheinlich, dass Heywood durch Sh. zur verwendung des als kontrastfigur sehr bühnenwirksamen spötters angeregt wurde. Bei ihm taucht Thersites bereits am hofe des Menelaus auf, wo er sich schon vor der ankunft des Paris sehr skeptisch über Helenas tugend äussert, und von da an begleitet er die ereignisse mit einem kommentar, dessen spott allerdings wenig von der leidenschaftlichen bitterkeit seines Sh.-schen vorgängers hat. Wörtliche anklänge fehlen ; sehr nahe stehen

[1]) Sarrazin (Sh.'s Lehrjahre p. 143) hat mit der VA-Stelle einige dem Texte Heywood's ferner stehenden verse aus einem Arcadia-gedicht Sidney's verglichen ; Dürnhofer« Sh's V. und A. im verh. zu Ovid's Metamorphosen etc. » (p. 26) die Verse Ovids, welche Sh. höchst wahrscheinlich im gedächtniss hatte (Met. X 537 ff.) : Venus selbst jagte nur harmlose thiere, hasen, rehe und hirsche. Der fuchs ist nur bei den Engländern erwähnt.

sich die beiden Thersites jedoch in ihrer schätzung der ursache des ganzen krieges :

Sh. *All the argument is a cuckold and a whore ; a good quarrel to draw emulous factions and bleed to death upon* (II, 3) —

Heyw. The Troians are all mad, so are the Greeks.
To kill so many thousands for one drabbe,
For Hellen, a light thing... (p. 325 ; vgl. noch p. 301).

Mit besonderer schärfe wendet sich auch der Heywood'sche Thersites gegen Achilles, den er mit schmähungen überhäuft und der feigheit bezichtigt : müde Trojanerhelden habe er hinterlistig getötet. Dieser vorwurf lenkt unsere aufmerksamkeit zu der auftälligsten übereinstimmung in der handlung der beiden dramen : auch bei Heywood tötet Achilles Hector nicht in ehrlichem zweikampf, mann zu mann, sondern er umringt ihn mit seinen Myrmidonen und lässt ihn von diesen niedermachen (vgl. Sh. V, 8 ; H. p. 321f.). Weder bei Guido delle Colonne noch bei dem in seinem dritten buche ganz auf ihm fussenden Lefevre noch auch bei Caxton ist davon die rede, dass Hector unter den streichen der Myrmidonen fällt, bei ihnen ist es Achill allein, der dem nicht von seinem schilde gedeckten Trojaner heimtückisch den speer in den leib rennt (vgl. den text der betreffenden stelle bei Sommer, Intr. p. CLVIIIf. und p. 613). Mit dieser sünde gegen den ruhm des Peliden noch nicht zufrieden, lässt ihn Heywood seine Myrmidonen auch noch auf den jungen Troilus hetzen, der ebenfalls von ihnen niedergemacht wird (p. 326f.). Vor dieser zweiten Mordscene spricht Achill den für sein Handeln massgebenden Grundsatz aus : *Some valour, but advantage likes me best* (p. 326). Heywood wusste wohl, warum er in « THE IRON AGE » Homer nicht mehr als prologisten auftreten liess. Sein gewährsmann für die hinschlachtung des Troilus war wieder Caxton, der seinen bericht schliesst mit den worten : *Certes yf ony noblesse had ben in Achilles, he wold not have done this vylonye* (p. 639).

Einzelheiten aus den berichten Homers und Sh.'s erkennen wir in der scene Heywoods, die uns den zweikampf zwischen Hector und Aiax vor augen bringt. Aiax rühmt sich auch bei ihm seines siebenhäutigen stierschildes, Hector schleudert einen felsen gegen seinen feind, ihr kampf wird schliesslich von anderen getrennt, wie bei Homer (Il. VII) ; ganz ähnlich wie bei Sh. hingegen äussert sich Heywoods Hector über den zwiespalt der gefühle, der sich für ihn aus seiner blutsverwandtschaft mit dem griechenhelden ergibt — Sh. und Heywood haben nämlich, im anschluss an Caxton, Aiax zum leiblichen vetter Hectors gemacht :

Sh. Thou art, great lord, my father's sister's son,
A cousin-german to great Priam's seed ;
The obligation of our blood forbids

A gory emulation 'twixt us twain :
Were thy commixtion Greek and Trojan so
That thou couldst say « This hand is Grecian all,
And this is Trojan ; the sinews of this leg
All Greek, and this all Troy ; my mother's blood
Runs on the dexter cheek, and this sinister
Bounds in my father's » ; by Jove multipotent,
Thou shouldst not bear from me a Greekish member
Wherein my sword had not impressure made
Of our rank feud : but the just gods gainsay
That any drop thou borrow'dst from thy mother,
My sacred aunt, should by my mortal sword
Be drain'd ! Let me embrace thee, Ajax :
By him that thunders, thou hast lusty arms (IV 5, 120 ff.) —

Heyw. I would there ran none of our Troian blood
In all thy veines, or that it were divided
From that which thou receivest from Telamon :
Were I assured our blood possest one side,
And that the other ; by Olimpicke Iove,
I'd thrill my Iavelin at the Grecian moysture,
And spare the Troian blood : Aiax I love it
Too deare to shed it . . . .
. . . . Then here's thy cousins hand,
By Iove, thou hast a lusty pondrous arme (p. 299 f.).[1]

Von diesem zweikampf meldet Caxton nichts, bei ihm erkennen sich die beiden vettern in offener feldschlacht, und der edelmüthige Trojaner lässt sich durch die bitten des Aiax bewegen, die für die griechen sehr ungünstige schlacht abzubrechen. Heywood hat sich auch diese den charakter seines lieblingshelden verklärende scene nicht entgehen lassen, er hat sie nach dem zweikampf eingefügt (p. 314 f.).

So ergibt sich eine fortwährende, interessante mischung der quellen, die erst von dem forscher ganz sauber getrennt werden können, dem auch Lydgate's « Troy-Book » vorliegen wird. Die für uns wichtigen übereinstimmungen mit Sh. lassen an deutlichkeit nichts zu wünschen übrig ; nur besteht freilich noch die möglichkeit, dass Heywood, wie vor ihm Sh., aus einem älteren, uns nicht erhaltenen Troja-drama geschöpft haben könnte — eine möglichkeit, die aber für mich im hinblick auf die wörtlichen ähnlichkeiten wenig wahrscheinlichkeit hat.

[1]) Swinburne hat a. a. o. über diesen theil der pentalogie gesagt : *There is little in it to suggest the influence of either Homer or Shakespeare* (p. 655), aber bei der erwähnung des zweikampfes zwischen Hector und Aiax hat er doch auch bemerkt : *In the friendly duel between Hector and Ajax the very text of Sh. is followed with exceptional and almost servile fidelity* (*ib.*).

Nach dem tode Hectors, der die katastrophe des Sh.'schen dramas bildet, zeigt uns Heywood im ersten theil von « THE IRON AGE » noch den tod des Achilles, den streit der helden Ulysses und Aiax um die waffen des Peliden, und schliesst mit dem selbstmord des durch den richtspruch enttäuschten und tiefgekränkten Aiax. An Sh. erinnert uns eine der dem Aiax geltenden spottreden des Thersites : wie Antonius den Lepidus, vergleicht er Aiax einem esel, der nur zum tragen der goldenen last gut genug ist : *Ulisses hath the armour, and what art thou now reckoned ?.... an Asse fit for service, and good for burthens, to carry gold, and to feede on thistles*[1] (p. 342), vgl. JC IV I, 21 ff. — und in noch höherem Grad die dem selbstmord des Aiax vorausgehende pantomime : *Enter over the Stage all the Grecian Princes, courting and applauding Ulisses, not minding Aiax* (p. 343). Ebenso waren bei Sh. (TC III, 3) auf den rath des Ulysses die griechenfürsten hochmüthig, ohne gruss, an dem vor seinem zelte stehenden Achilles vorübergegangen. Diese scene scheint sich den zuschauern tief eingeprägt zu haben, auch Chapman hat sie nachgeahmt[2].

Im zweiten theil des doppelspiels « THE IRON AGE » sind die hauptereignisse die einnahme und zerstörung Trojas, die ermordung des Agamemnon, die rache des Orestes und sein kampf mit Pyrrhus, dem sohne Achills, der ihm die schöne Hermione streitig macht. Heywood schliesst mit einem grossen blutbad ; fast alle noch vorhandenen helden töten sich gegenseitig, die reuige Helena erdrosselt sich eigenhändig, so dass schliesslich nur noch Ulysses übrig bleibt um den epilog zu sprechen. Heywood bewegt sich in diesem letzten theil seines klassischen cyklus mit grösserer freiheit, er hat die gestalt des Thersites verdoppelt, indem er ihm den körperlich und geistig, in hässlichkeit, feigheit und bosheit gleichwerthigen Synon an die seite gestellt hat. Echt mittelalterlich ist Synon, dessen lüge die Trojaner zur aufnahme des verhängnissvollen rosses bewogen hatte, zu einem erzverräther gestempelt, in übereinstimmung mit dem durchaus antigriechischen grundton der Heywoodschen dramen. Im übrigen hat Heywood für diese episoden fleissig aus klassischen quellen geschöpft, ohne jedoch Caxton je gänzlich aus den augen zu verlieren wie uns seine angabe der verluste der Griechen und Trojaner in dem endlosen krieg besonders schlagend beweist :

[1]) Auch Homer vergleicht den telamonischen Aiax einmal mit einem esel, aber in durchaus verschiedener weise : wie ein esel, der in ein saatfeld eingedrungen ist und von den knaben umschwärmt und geschlagen wird, sich nach ergiebigem frass nur widerwillig zur flucht wendet, so verlässt Aiax ungern das schlachtfeld, von den Trojanern verfolgt (Il. XI, 558 ff.).

[2]) Vgl. meine QSt. II p. 38.

Caxton. *The siege endured ten yere ten monethis and twelve dayes and the somme of the Grekes that were slayn at the siege to fore Troye was eyghte honderd & sixe thousand fyghtyng men. And the somme of the Troians that defended hem ayenst the Grekes that were slayn was sixe honderd and sixe and fyfty thousand of fightyng men* etc. (p. 699) —

Heywood. The siege ten yeares, ten moneths, ten dayes indur'd,
In which there perish't of the Greekes 'fore Troy
Eight hundred thousand & sixe thousand fighting men :
Of Troians fell sixe hundred sixe and fifty thousand,
All souldiers..... (p. 394).

Auch die noch folgenden zahlen stimmen zumeist genau mit dem verzeichniss der prosa überein.

Ausschlaggebend wurde für Heywoods darstellung schliesslich noch eines der allerletzten kapitel Caxtons :

How the kynge Naulus and Cetus his sonne dide doo perysshe in the see many shippes of the Grekes in theyr retourne for the deth of his sone Palamydes, and of the deth of kynge Agamenon etc. (p. 677 ff.). Von dem tragischen schicksal des Palamedes war vorher in Heywoods dramen nicht die rede gewesen, wir lernen es erst zu anfang des vierten aktes in einem monolog seines bruders Cethus kennen, weil es auch von Caxton erst ganz am ende seines werkes erwähnt wird. In erweiternder ausführung der mittheilungen Caxtons hat unser dramatiker diesen Cethus, den rächer seines bruders, zur hauptgestalt der beiden letzten akte des cyklus gemacht, zu dem bösen genius der heimkehrenden Griechen. Cethus ist es, der Clytaemnestra und Aegisthus zur ermordung des Agamemnon aufstachelt; seine list verschafft dem rächer Orestes die gelegenheit zur blutigen bestrafung des verbrecherischen paares, zum muttermord; er hetzt die beiden rivalen Orestes und Pyrrhus gegen einander auf, so dass er schliesslich von den leichen seiner opfer umgeben prahlen kann :

. . . . Cethus now
Be crown'd in Hystory for a revenge,
Which in the former World wants president . . . .
I like the great Olimpicke Iupiter,
Walke ore my ruines, tread upon my spoyles,
With maiesty I pace upon this floore
Pav'd with the trunkes of Kings and Potentates,
For what lesse could have sated my revenge ? (p. 428)

Durch seine monologe, in denen er seine pläne entwickelt, und durch die vielseitigkeit und gewandtheit seiner ränke gewinnt dieser kräftig gezeichnete und über eine für Heywood kräftige, volle sprache gebietende intrigant eine gewisse ähnlichkeit mit Iago, obwohl er eine ganz überflüssige Figur ist, die das unerbittliche Walten des Schicksals plump verkörpert.

Eine scene dieses übermässig stoffreichen letzten dramas lässt uns wieder erkennen, wie gewisse motive Sh.'s für seine epigonen eine unwiderstehliche anziehungskraft besassen. Orestes steht mit gezücktem schwert vor der mutter, sie beteuert ihre unschuld, und bei ihrem flehen erwacht ein Hamlet'scher zweifel in seiner seele; er fordert von dem himmel oder von der hölle ein zeichen für die gerechtigkeit seiner rache — und Agamemnons geist erscheint, um die schuld der Clytaemnestra zu bestätigen. Aber der geist wird nur dem sohne sichtbar, die königin sieht nichts. Orestes ruft aus:

Godlike shape,
Have you, my father, left the Elizium fieldes,
Where all the ancient Heroes live in blisse,
To bring your selfe that sacred testimony,
To crowne my approbation? Lady, see!
Cli. See what? thy former murder makes thee mad.
Orest. Rest, Ghost, in peace, I now am satisfied,
And neede no further witnesse: saw you nothing?
Cli. What should I see save this sad spectacle,
Which blood-shootes both mine eyes.
Orest. And nothing else?
Cli. Nothing (p. 423).

Hamlet, seine entsetzte mutter, der nur dem sohne sichtbare, den zögernden rächer mahnende geist (III, 4) — die beiden scenen entsprechen sich genau.

Auch der schluss-monolog der Helena führt unsere gedanken zu Sh. Wie Richard der Zweite in der abdankungsscene, lässt sich Helena in der ihr schicksal entscheidenden stunde einen spiegel reichen, und auch ihre schmerzlichen fragen bei der betrachtung ihres spiegelbildes erinnern an worte des königs:

Hel. Was this wrinkled forehead
When 'twas at best, worth halfe so many lives? (p. 429) —

Rich. Was this the face
That, like the sun, did make beholders wink? (IV 1, 283 f.).

Aber es ist doch wahrscheinlicher, dass Heywood dieses merkwürdige spiegelmotiv einer stelle der ihm so vertrauten Metamorphosen Ovids verdankt:

Flet quoque, ut in speculo rugas adspexit aniles,
Tyndaris: et secum, cur sit bis rapta, requirit
(Met. XV 232).[1]

[1]) Auch Thomas Middleton hatte auf diese verse Ovids angespielt, in seinem besten drama « *A Fair Quarrel* » (gedr. 1617):

Think on your grandame Helen, the fairest queen;
When in a new glass she spied her old face,
She, smiling, wept to think upon the change
(Act III sc. 2.)

Ein deutlicheres Sh.-echo klingt uns aus einer der anderen fragen der Helena entgègen :

> . . . . This the beauty,
> That launch'd a thousand ships from Aulis gulfe ? (p. 430) —

Sh.'s Troilus hatte von Helena gesagt :

> . . . . Why, she is a pearl,
> Whose price hath launch'd above a thousand ships
> (II 2, 81 ff.).[1]

Auch aus der ersten scene der römischen tragödie Heywoods, « THE RAPE OF LUCRECE », (c^a 1605 ? ; gedr. in 5. Aufl. 1638) klingen uns worte entgegen, die wir schon bei Sh. gehört zu haben glauben. Tullias klage, dass der name ihres gatten Tarquin und ihr eigener nicht voller klängen als der name eines unterthanen oder einer dienerin, erinnert uns an die zornigen worte des Cassius über den namen Caesar, der doch an und für sich nicht besser sei, als irgend ein anderer name :

Tullia. What Diapason's more in Tarquins name
Then in a Subjects ? or what's Tullia
More in the sound then to become the name
Of a poore maid or waiting Gentlewoman ? (vol. V p. 165) —

Cassius.. . . . What should be in that « Caesar » ?
Why should that name be sounded more than yours ?
Write them together, yours is as fair a name ;
Sound them, it doth become the mouth as well . . . .
(JC I, 2, 142 ff.).

Dass Heywood Sh.'s Lucretia-epos kannte, ist selbstverständlich, sein drama ist jedoch ziemlich frei von entlehnungen aus dem berühmten gedicht. Immerhin lässt die komposition der hauptscene erkennen, dass er das epos im gedächtniss hatte — auch sein Sextus Tarquinius zögert vor der schandthat und wirft sich selbst das frevelhafte seines beginnens vor (p. 221 f., vgl. Lucr. v. 190 ff.) ; auch bei Heywood wiederholt der wüstling seine drohung, dass er Lucretia töten und sie des ehebruchs mit einem sklaven bezichten werde, in den letzten worten ihres gespräches

[1]) Noch näher stehen Heywood's worte aber dem ausruf des Marlowe'schen Faustus bei dem erscheinen der Helena :
Was this the face that lancht a thousand shippes ?
And burnt the toplesse Towres of Ilium ? (sc. XIII v. 1363 f.). — Einen weiteren beleg für das von Proteus citierte *old saying* (vgl. Gent. V 2, 12 und CP. p. 423) liefert uns der die leichtfertige Cressida versuchende Synon : *A blacke complexion Is alwayes precious in a womans eye* (p. 364) ; vgl. auch Middleton, vol. III, 237.

(p. 224, vgl. Lucr.v. 668 ff.). Im übrigen ist auch der dramatiker zu den alten quellen zurückgegangen, ohne sich bei der wahl des ausdrucks auffällig von der dichtung seines zeitgenossen beeinflussen zu lassen.

Ganz ausserhalb des Sh.'schen stoffkreises liegt Heywoods isoliertes mythologisches spiel « LOVES MAISTRESSE : OR, THE QUEENS MASQUE » (gedr. 1636), eine dramatisierung der sage von dem lieben und leiden der holden Psyche, der alten, rührenden geschichte, deren märchenzauber sich auch in Heywoods doch recht oberflächlicher widergabe nicht verflüchtigt hat. Sichere Sh.-anklänge fehlen — nur eine rede des Clown, seine verkündigung der titel Cupidos, kann uns an eine ähnliche apostrophe Berownes erinnern :

Clown. *Hee is King of cares, cogitations, and cox-combes ; Vice-roy of vowes and vanitis ; Prince of passions, prate-apaces, and pickled lovers ; Dnke of disasters, dissemblers, and drown'd eyes ; Marquesse of molancholly and mad-folkes ; grand Signior of griefes, and grones ; Lord of lamentations ; Heroe of hie-hoes ; Admirall of aymees, and Mounsieur of mutton-lac'd* (vol. V p. 113) —

Berowne. . . . . The boy
Than whom no mortal so magnificent !
This whimpled, whining, purblind, wayward boy ;
This senior-junior, giant-dwarf, Dan Cupid ;
Regent of love-rhymes, lord of folded arms,
The anointed sovereign of sighs and groans,
Liege of all loiterers and malcontents,
Dread prince of plackets, king of codpieces,
Sole imperator and great general
Of trotting paritors. . . . (LLL III, l, 179ff.).

Bemerkenswerth ist die vorliebe der Heywoodschen clowns für den stabreim. Während sonst die verwendung der alliteration durchaus kein hervorstechendes merkmal seiner sprache ist, wird der stabreim von seinen possenreissern häufig zur betonung der antithese oder des parallelismus gebraucht — gewiss keine schmeichelei für den Euphuismus, der die englische prosa mit diesem lockenden, aber auch zur parodie reizenden kunstmittel beglückt hatte.

Überblicken wir unsere sammlung der an Sh. erinnernden stellen der Heywoodschen dramen, so bemerken wir, dass diese, von dem engeren zusammenhang seiner Troja-spiele mit Sh.'s « *Troilus and Cressida* » abgesehen, nur wenig sichere spuren seiner bekanntschaft mit den dramen des meisters aufweisen. Vielleicht können wir dieser erkenntniss ein kriterium abgewinnen für die klärung der verfasserfrage bei zweifelhaften stücken. Sollte eines dieser fraglichen dramen auffällig viele Sh.-reminiscenzen enthalten, so

würde sich aus diesem umstand ein schwerwiegendes argument gegen die echtheit ergeben.

Unter den werken Heywoods erscheint auch in dem Pearsonschen neudruck (vol. II) die in London spielende, zeitgenössische sitten beleuchtende, aber auch mit vielen romantischen intermezzi bedachte komödie « THE FAYRE MAYDE OF THE EXCHANGE: WITH THE PLEASAUNT HUMOURS OF THE CRIPPLE OF FANCHURCH », gedruckt ohne autornamen im jahre 1607. Die echtheit dieses schauspiels ist schon öfters bezweifelt worden. Ward bemerkt: *It is mainly from respect for the opinion of Charles Lamb, whose instinct is generally so safe a guide, that I include this play in the list of Thomas Heywood's writings* [1]. Fleay hingegen hat das stück in seine liste der werke Heywoods nicht aufgenommen und bei der begründung der ausschliessung auch darauf hingewiesen, dass es mit Sh.-anspielungen gefüllt sei: *Nor is the play in any respect like his other productions. It is filled with allusions to Sh.'s plays..... I am sure it is not Heywood's* (BCh. II p. 330). Es ist das einer der erfreulichen, nicht allzu häufigen fälle, in denen man diesem sich oft mit zu grosser sicherheit äussernden forscher unbedingt beipflichten kann: die menge der Sh.-anklänge scheint auch mir entscheidend gegen die autorschaft Heywoods zu sprechen. In CP p. 80 und FA p. 47 ist hingewiesen auf übereinstimmungen mit und entlehnungen aus VA, LLL, Much Ado, As you like it, MV und Merry Wives; Fleay l. c. hat noch auf eine gewisse ähnlichkeit mit TwN aufmerksam gemacht und in Collier's ausgabe vol. I p. 23 und bei Pearson p. 428 sind wortechos aus MV und H6C notiert. Ausserdem werden unsere gedanken aber auch noch zu RJ und Haml. geführt. Der verliebte Anthony Golding erwidert auf den spott seines noch nicht verliebten bruders Frank:

> Thus may the free man jest at manacles (p. 16) —

wie der verliebte Romeo nach dem spott Mercutios ausgerufen hatte:

> He jests at scars that never felt a wound (II 2, 1),

und der spötter Frank witzelt über die blindheit der liebe, wie die freunde Romeos:

Frank.	But now I remember me, thy saint is blind.
Anth.	How, blind?
Frank.	I, brother, blind, I heard thee talke of love,
	And love is blind they say (p. 15) —
Ben.	Blind is his love and best befits the dark.
Mer.	If love be blind, love cannot hit the mark (II 1, 32 f.).

[1]) Cf. vol. II p. 572, wo die ältere litteratur über diese frage verzeichnet ist.

An Hamlet denken wir bei Franks scherzhafter verherrlichung des nicht verliebten mannes:

> A man as free as aire, or the Sunnes raies,
> As boundlesse in his function as the heavens,
> The male and better part of flesh and bloud,
> In whom was pour'd the quintessence of reason,
> To wrong the adoration of his Maker,
> By worshipping a wanton female skirt... (p. 18) —

vgl. Haml. *What a piece of work is a man! how noble in reason! how infinite in faculty!... in action how like an angel! in apprehension how like a god... And yet, to me, what is this quintessence of dust?* (II 2)

III. THOMAS MIDDLETON.

Ausgabe:

Works ed. by A. H. Bullen. In 8 vols. London 1885.

Wie THOMAS MIDDLETON, zu anfang der dreissiger jahre seines lebens, für die bühne zu schreiben begann, stand Sh. in der vollen blühte seiner dichterkraft. Das gedächtniss eines jeden jungen mannes, der die Theater der hauptstadt fleissig besuchte und selbst literarische neigungen besass, musste mit erinnerungen an die wunderwelt des grossen populären dramatikers gefüllt sein, und unwillkürlich mussten diese starken eindrücke in seinem eigenen schaffen zur geltung kommen. Auch in Middletons erstem dramatischen versuch, betitelt « BLURT, MASTER CONSTABLE » (gedr. 1602), lässt sich Sh.'s einfluss deutlich erkennen. Dass der titelheld selbst, der rottmeister Blurt, zu der sehr zahlreichen nachkommenschaft Dogberry's gehört, ist nicht zu bezweifeln [1]; dass der bettelhafte, an grossen worten reiche spanier Lazarillo de Tormes sein dasein dem Don Adriano de Armado verdankt, ist wohl möglich [2]; auch die wörtlichen übereinstimmungen mit R J und Macb. [3] sind auffälligerer art. Ausserdem lassen sich nur noch wenige und flüchtige ähnlichkeiten bemerken. Fontinelle's klage: *I never heard Of any true affection, but 'twas nipt With care...* (Act III sc. 1; vol. I p. 52) erinnert uns an Lysanders worte: *For aught that I could ever read, Could ever*

[1]) Vgl. Ward II p. 503.
[2]) Vgl. Ward ib.
[3]) Vgl. CP. p. 51. Betreffs des Macb.-anklangs bestehen allerdings chronologische Bedenken.

hear by tale or history, The course of true love never did run smooth (Mids. I, 1, 132ff.); der hoffnungslos verliebte Camillo lässt seine liebe in tönen sprechen:

> Have you these golden charms? . . . .
> Bestow them sweetly; think a lover's heart
> Dwells in each instrument, and let it melt
> In weeping strains . . . (Act. III sc. 1; vol. 1 p. 54f.),

wie der hoffnungslos verliebte herzog in TwN. in musik schwelgt:

> If music be the food of love, play on...
> That strain again! it had a dying fall (I, 1, 1ff.);

die bitte, welche der verliebte alte geck Curvetto, der sich in das haus der buhlerin Imperia einschleichen möchte, an die nacht richtet:

> Night, clap thy velvet hand
> Upon all eyes! if now my friend thou stand,
> I'll hang a jewel at thine ear, sweet night (Act IV sc. 1; p. 70)

erinnert uns parodistisch an Romeos kühnes gleichniss, die schönheit der Julia hänge an der wange der nacht wie ein reiches juwel im ohr eines Aethiopiers (I, 5, 47f.). Troilus (p. 11) und Sir Pandarus (p. 30f.) waren Middleton aus der ihm vertrauten dichtung Chaucers bekannt [1].

Der plan dieser ersten komödie Middletons leidet an unklarheiten, deren ursache zum grössten theil in der schlechten, wie es scheint, lückenhaften überlieferung des textes, zum theil vielleicht aber auch in der ungeschicklichkeit des angehenden dramatikers zu suchen sein wird. Die schöne venetianerin Violetta verliebt sich in den franzosen Fontinelle, den kriegsgefangenen ihres verehrers Camillo. Trotz des widerstandes ihres bruders und ihrer ganzen umgebung vermählt sie sich heimlich mit ihm, nachdem Fontinelle mit hülfe des dieners der buhlerin Imperia, die sich in das bild des franzosen verliebt hatte, aus seinem gefängniss entkommen war.

[1]) Über Middletons verhältniss zu Chaucer vgl. Ballmann, Anglia XXIV, 74ff. An Chaucer werden wir in « Blurt » auch noch dadurch erinnert, dass Lazarillo in seinem für damen bestimmten vortrag über ein thema aus dem kostbaren buche « *The Economical Cornucopia* » den höchsten wunsch der frauen in derselben weise bestimmt wie der junge ritter in der erzählung der frau von Bath. Der spanier sagt: *Since then, a woman's only desire is to have the reins in her own white hand, your chief practice, the very same day that you are wived, must be to get hold of these reins...* (p. 62); Chaucers namenloser junger ritter hatte erklärt:

> Wommen desiren to have soveraynte
> As wel over hir housbond as over hir love,
> And for to be in maystry him above (v. 182ff.).

Fontinelle ist den lockungen der buhlerin gegenüber voll tugendhafter vorsätze :

Shall I profane
This temple with an idol of strange love ?
When I do so, let me dissolve in fire.
Yet one day will I see this dame, whose heart
Takes off my misery : I'll not be so rude
To pay her kindness with ingratitude (Act III sc. 3 ; p. 58f.).

Nachdem Fontinelle und Violetta und der für ihre trauung gewonnene Mönch die bühne verlassen haben, verlieren wir das junge paar für viele mit den erlebnissen anderer anbeter der Imperia gefüllte scenen ganz aus den augen, bis wir von dem enttäuschten, zornigen Camillo erfahren, dass der franzose das opfer der Violetta mit schnödem undank gelohnt, sie um einer dirne willen verlassen habe : *He doats, my honoured friends, on a painted courtesan ; and, in scorn of our Italian laws, our family, our revenge, loathes Violetta's bed, for a harlot's bosom* (Act V sc. 1 ; p. 83). Er und Violettas bruder und ihre freunde eilen zu dem hause der Imperia um blutige rache zu nehmen. In der nächsten scene finden wir in der that Fontinelle im hause und in den armen der buhlerin, die er mit liebesbeteuerungen überhäuft :

Dear lady ! O life of love, what sweetness dwells
In love's variety ! The soul that plods
In one harsh book of beauty, but repeats
The stale and tedious learning, that hath oft
Faded the senses ; when, in reading more,
We glide in new sweets, and are starv'd with store
(Act V sc. 2 ; p. 85).

Ihr liebesgetändel wird unterbrochen durch die ankunft der Violetta, die ihren gatten sucht. In einer kurzen scene gelingt es ihrem flehen die dirne zu bestimmen, ihr den geliebten zu überlassen ; Imperia solle ihr, der rechtmässigen gattin, ohne Fontinelles wissen ihren platz einräumen. Violetta bittet :

Good partner, lodge me in thy private bed,
Where in supposed folly, he may end
Determin'd sin . . . (Act V sc. 2 ; p. 90),

und nachdem es ihr gelungen ist Imperia zu erweichen, lauten ihre letzten worte in dieser scene :

Star of Venetian beauty, thanks. — O, who
Can bear this wrong, and be a woman too?

Camillo und seine freunde dringen in das haus der dirne und bemächtigen sich des treulosen franzosen um ihn zu töten — da

tritt ihnen Violetta entgegen und erklärt, Fontinelle sei ihr keineswegs untreu geworden, sie hätten Imperia durch bitten und bestechung bewogen, ihnen eine zuflucht in ihrem hause zu gewähren:

> With prayers and bribes we hired her, both to lie
> Under that roof: for this must my love die?
> Who dare be so hard-hearted? Look you, we kiss,
> And if he loathe his Violet, judge by this.
> [*Kissing him.*

Fontinelle. O sweetest Violet! I blush —
Violetta. Good figure,
Wear still that maiden blush, but still be mine (p. 96).

Diese überraschende entwicklung ist sehr verschieden interpretiert worden. In der ersten auflage seines werkes hatte Ward gesagt: *[The play] ends offensively with the unfaithfulness of the prisoner, who has escaped and married the lady, and is finally brought back to her by a device which resembles a parody on the plot of « All's Well that Ends Well »* (II p. 74). Bullen hat in der einleitung seiner ausgabe der werke Middletons (I p. XXI ff.) diese bemerkung beanstandet, und die ansicht ausgesprochen, dass Violetta die wahrheit gesagt habe, dass es sich wirklich um eine list der jungen gatten handle, die sich auf diese weise einen unterschlupf für ihre brautnacht sichern wollten! In seiner zweiten auflage hat Ward die Bullen'sche erklärung in höflichste erwägung gezogen ohne sich jedoch zu ihr zu bekennen; er fragt schliesslich: *If Violetta had extenuated nothing in her apologia, act V sc. 3, why should Fontinelle « blush » at her demonstration of his affection towards her, and why should he confess himself no pattern of constancy, while he proclaims her « a noble conqueror »?* (II p. 503 Anm. 1). Ich selbst kann diese fragen Wards nur mit allem nachdruck widerholen, denn ganz dieselben bedenken sind auch mir gekommen, nachdem ich Bullens deutung kennen gelernt und das schauspiel daraufhin nochmals aufmerksam gelesen hatte. Die darstellung des dramatikers ist allerdings geeignet verschiedene zweifel zu erregen, aber ich kann doch nicht an eine solche spiegelfechterei Middletons glauben; auch ich meine, dass er uns in Fontinelle die unbeständigkeit der männer, in Violetta ein idealbild treuer, verzeihender weiblichkeit zeigen wollte.

In der frage, die mich zur eingehenden erörterung dieser abweichenden auslegungen veranlassen musste, scheint mir Ward ebenfalls auf der richtigen Spur gewesen zu sein, auch ich bin geneigt einen — natürlich nicht parodistischen — zusammenhang anzunehmen zwischen der list Violettas, durch welche sie sich ihre brautnacht sichern will, und dem gewagten intriguenspiel der Helena in Sh.'s All's. Wie Helena Diana bestimmt, dem jungen grafen von Rousillon eine nächtliche zusammenkunft zu bewilligen, und ihr dabei den platz zu räumen, bewegt Violetta Imperia ihr

für diese nacht den gatten zu gönnen — in beiden stücken verhilft sich die rechtmässige gattin durch eine list zu ihrem guten recht, sollen die sündigen jungen ehemänner auf dieselbe weise getäuscht werden. Der annahme, dass Sh.'s Helena vor dem Blurt über die bühne gegangen ist, steht kein hinderniss im wege.

Selbst wenn in Middletons quelle, deren entdeckung ja noch durchaus im bereich der möglichkeit liegt, eine gutherzige dirne als beschützerin der liebenden erscheinen sollte, würde es mich nicht wundern, wenn Middleton unter dem starken eindruck des Sh.'schen dramas eine entsprechende veränderung des planes vorgenommen hätte. Wir haben genug beispiele dafür, dass Sh.'s stofflicher einfluss seinen epigonen nicht immer zum heile gereichte.

Ganz unzweideutig werden wir durch den plan des schauspiels « THE PHOENIX » (gedruckt 1607), an Sh. erinnert [1]: wie in Meas. der herzog Vincentio von Vienna, tritt auch Phoenix, der sohn des herzogs von Ferrara, scheinbar eine grosse reise an, bleibt aber verkleidet im lande, wodurch er gelegenheit erhält, viele missbräuche zu erkennen und schliesslich verschiedene übelthäter zu entlarven. Freilich muss die frage offen bleiben, ob nicht Middleton auch dieses motiv in seiner noch nicht ermittelten quelle gefunden hat [2].

Ausserdem lässt sich die entlehnung Sh.'scher elemente in grösserem maasse nur noch in einer der späteren, schlechtesten arbeiten des unermüdlichen theaterskribenten erkennen, in der viel besprochenen, handschriftlich überlieferten tragikomödie « THE WITCH » (gedr. erst 1778). Die entstehungszeit dieses dramas ist nicht bekannt; dass wir sie nach dem erscheinen von Sh.'s Macbeth anzusetzen haben, darüber kann m. e. kein zweifel bestehen. Die art und weise, wie sich Middleton der hexen Sh's bemächtigt und sie verwendet hat, zeigt die echt epigonenhafte, die wirkung durch wiederholungen abschwächende ausbeutung eines motives des meisters.

In Meas. ist unsere ganze aufmerksamkeit auf die gestalt des heuchlers Angelo gerichtet, seine entlarvung ist das grosse ergebniss der von dem herzog vorgenommenen prüfung, die bestrafung des verläumderischen schwätzers Lucio ist eine nebensächliche, aber auch mit der persönlichkeit des herzogs selbst eng verbundene zugabe. In Middletons « PHOENIX » hingegen muss der prinz während seines incognitos eine ganze reihe von missethätern entdecken und schliesslich zur rechenschaft ziehen: den schurkischen kapitän, der sein tugendhaftes weib an einen höfling verkau-

[1]) Vgl. Ward II 504.

[2]) Das drama soll auf einer spanischen novelle « The Force of Love » beruhen, über welche ich leider ebensowenig zu sagen weiss, wie Ward und Fleay.

fen will; einen kaum minder spitzbübischen friedensrichter, der seine eigenen diener als räuberbande organisiert und ihnen durch den schändlichsten missbrauch seines amtes straflosigkeit gesichert hat; die lasterhafte, ihren geliebten mit dem geld ihres gatten unterhaltende bürgersfrau; zwei pflichtvergessene höflinge und als hauptsünder den seinem herzog und dem prinzen selbst nach dem leben trachtenden verräther Proditor. Die hexen Sh.'s erscheinen nur Macbeth's wegen, jede ihrer äusserungen soll unheilvolle gedanken in seiner seele wecken, nur er sucht den schreckensort auf, wo die zauberschwestern hausen, und ihre seinen sinn völlig verwirrenden weissagungen führen die katastrophe herbei. Middleton hat die hexen aus den sie umwogenden und vergrössernden nebeln Schottlands in das sonnige Italien, nach Ravenna, versetzt, er hat ihrer meisterin Hecate einen clown zum sohn gegeben, dessen thörichte possen jede gespensterstimmung vernichten, er lässt der reihe nach die hauptgestalten seines dramas hülfesuchend zu ihnen kommen. Zuerst den verliebten Sebastian — ihm händigt Hecate ein mittel aus, das seinen nebenbuhler, den mit Isabella neuvermählten Antonio, impotent machen soll; dann den einen liebeszauber verlangenden leichtfuss Almachides, den Middleton unpassender weise eine wichtige rolle in der pseudotragischen handlung seines stückes spielen lässt; dann schliesslich auch noch die herzogin, um von den hexen die beseitigung des Almachides zu fordern, den sie als werkzeug zu der — vermeintlichen — ermordung ihres gemahls benutzt hatte. Ihr besuch hat gar keine folgen, er ist von dem dramatiker nur eingefügt, um seine hexen nochmals in aktion bringen zu können. Die übereinstimmungen, welche sich zwischen den hexenscenen Sh.'s und seines nachahmers ergeben, sind oft hervorgehoben worden [1], auch das einzige wirklich poetische gleichniss in den reden der Hecate, das jedem leser auffallen muss, weil es hoch über dem niveau des sonstigen geschwätzes der hexen steht (Act I sc. 2; vol. V. p. 375), ist seit Lamb's berühmter kritik oft unterstrichen worden und hat dem ganzen stück einen unverdienten nimbus verliehen — im übrigen haben die schottischen hexen auf ihrer fahrt nach Italien jeden unheimlichen zauber eingebüsst. Sie sind ebenso prosaische, handgreifliche geschöpfe wie ihre englischen schwestern, die in dem zeitgenössische ereignisse spiegelnden drama « *The Late Lancashire Witches* » ihr unwesen treiben. Wir fühlen uns fortwährend versucht, die frage des Almachides zu wiederholen:

> Call you these witches? they be tumblers methinks,
> Very flat tumblers (Act I sc. 2; p. 376).

[1]) Cf. die Dyce'sche Middleton-ausgabe vol. III pp. 268, 301, 303, 315, 328 f.; CP. p. 428.

Ausser den bekannten Macbeth-reflexen dieser tragikomödie scheint mir noch eine übereinstimmung mit Othello beachtenswerth. Middleton's schwachköpfiger Antonio, der sich von seiner gattin hintergangen wähnte und sie mit ihrem buhlen getötet zu haben glaubt, klagt seiner schwester Francisca gegenüber, die ihn belogen und zu dieser unthat verleitet hatte :

> I feel no ease ; the burden's not yet off
> So long as the abuse sticks in my knowledge.
> O, 'tis a pain of hell to know one's shame !
> Had it been hid and done, 't had been done happy,
> For he that's ignorant lives long and merry (IV, 3, 51ff.).

Denselben wunsch, nicht aus seiner unwissenheit aufgeschreckt worden zu sein, hatte Othello seinem verderber Jago gegenüber ausgesprochen :

> What sense had I of her stol'n hours of lust ?
> I saw't not, thought it not, it harm'd not me.
> I slept the next night well, was free and merry...
> He that is robb'd, not wanting what is stol'n,
> Let him not know 't, and he's not robb'd at all (III, 3,338 ff.)[1].

Auch in den meisten der übrigen dramen Middletons werden unsere gedanken manchmal zu Sh. geführt, wenn auch lange nicht so oft, wie man nach Wards andeutungen von zahllosen entlehnungen — *Sh., to whom M.'s debts are innumerable* (II p. 504) — vermuthen könnte. Im gegentheil — man erhält den eindruck, dass Middleton sich mehr und mehr von Sh. entfernt, nicht wegen der erstarkung seiner eigenen art, sondern weil er immer hastiger arbeitet, weil er die geheimnissvolle kraft, echte menschen zu bilden, mehr und mehr verliert. Was kann ein dramatiker, dem es so wenig ernst mit seiner kunst ist, dass er wiederholt den tragischen aufbau seines werkes im letzten augenblick zur verblüffung seines hörers oder lesers umstösst, um einen völlig disharmonischen fröhlichen abschluss zu gewinnen — was kann ein dichter, dem die momentane wirkung über jede psychologische wahrheit geht, innerlich mit Sh. gemein haben ? [2] Nicht Sh., sondern der erfindungsreiche, in allen romantischen farben schillernde und dabei doch so nüchterne, auf starke effekte abzielende, lüsterne Fletcher ist das spätere vorbild Middletons. Mit ihm berührt er sich in der fülle und spannung der handlung, in der oberflächlichen charakterzeichnung, und in einer

[1]) Diese ähnlichkeit ist auch Verity aufgefallen, vgl. seine Macbeth-ausgabe (London 1902), Introd. p. XXXVIII anm. 3.

[2]) Middleton's dichterische gewissenlosigkeit hat neuerdings eine scharfe beleuchtung erfahren in Rud. Fischer's aufsatz « Th. M. », Wien, 1898 (Festschr. zum VIII. Neuphilologentage).

fatalen vorliebe für abstossende einzelheiten. Mit ihm hat er aber auch die vielseitigkeit gemein und die anziehungskraft für die nachwelt, die in der übereilten produktion der beiden männer doch immer wieder bruchstücke einer echten begabung erkennen muss.

Da die übrigen Sh.-ähnlichkeiten der dramen Middletons nie im kern seines schaffens zu suchen sind, sondern auf der oberfläche liegen, empfiehlt es sich sie tabellarisch zusammenzustellen, nach Sh.'s werken geordnet:

VA.: « A Mad World » vgl. FA p. 56; ausserdem werden wir in demselben stück durch den ausruf des Penitent Brothel bei dem erscheinen der Mrs. Harebrain: *There shot a star from heaven!* (Act III sc. 2; vol. III p. 305) an VA v. 815 erinnert.

LLL: The World Tost at Tennis » — in diesem maskenspiel lässt Pallas auf Jupiters befehl die *Nine Worthies* erscheinen, mit den neun musen gepaart (vol. VII p. 164 f.); vielleicht wurde Middleton durch die von Holofernes geplante schaustellung der neun helden auf diesen einfall gebracht. Bei ihm enthält das intermezzo jedoch keine possenhaften elemente, seine stumm über die bühne marschierende neunzahl wird gebildet von den orthodoxen drei heiden, juden und christen, während sich unter den vier *Worthies*, die in Sh.'s lustigem zwischenspiel zum vorschein kommen, die von der tradition nicht sanktionierten helden Herkules und *Pompey the Great* befinden. Die ähnlichkeit beschränkt sich auf die verwendung dieser sagen-berühmten gestalten. —« The Family of Love » — vgl. FA p. 35; « A Mad World » — vgl. Bullen vol. III p. 317.

RJ: « A Mad World » — vgl. Bullen vol. III p. 293; « Women Beware Women » — nach dem liede der einem dummkopf zur gattin bestimmten Isabella sagt der herzog:

> Methinks now such a voice to such a husband
> Is like a jewel of unvalu'd worth
> Hung at a fool's ear (Act III sc. 2; vol. VI p. 314),

wie Romeo die die nacht schmückende schönheit der Julia einem juwel am ohre eines Aethiopiers verglichen hatte (vgl. oben p. 30). Middleton hat eine besondere vorliebe für dieses ohrring-gleichniss, vgl. noch CP p. 61, wo eine ähnliche stelle aus einer nicht dramatischen dichtung citiert ist. Mit der variation, dass nicht von einem das ohr, sondern die stirne schmückenden kleinod die rede ist, erscheint das gleichniss ausserdem in « Blurt » (I, 1) und « Phoenix » (V, 1).

Mids.: « The Changeling » — der sich wahnsinnig stellende Franciscus begrüsst Isabella, die schöne gattin des doktors, mit den worten:

> Hail, bright Titania!
> Why stand'st thou idle on these flowery banks?
> Oberon is dancing with his Dryades...
> (Act III sc. 3; vol. VI p. 48);

« THE SPANISH GIPSY » — die ankündigung, welche der clown Soto dem von den zigeunern aufzuführenden stück vorausschickt: *We are promised a very merry tragedy, if all hit right, of Cobby Nobby* (Act IV sc. 2; p. 195) erinnert uns daran, dass dem herzog Theseus und seinen gästen in dem interludium von Pyramus und Thisbe *very tragical mirth* versprochen wurde (V, 1, 57).

R3: « THE CHANGELING » — Ward bemerkt: *The character of De Flores... has a touch in it of Sh.'s Gloster* (II p. 512), und Bullen hat einer scene zwischen diesem mordgesellen und Beatricen (Act III sc. 4) das höchste lob gespendet: *This scene... testifies beyond dispute that, in dealing with a situation of sheer passion, none of Sh.'s followers trod so closely in the master's steps* (Intr. vol. I p. LXVII). Niemand wird leugnen, dass die situation eine hochtragische ist: De Flores, der auf veranlassung Beatricens zum mörder geworden ist, fordert als den lohn seiner that nicht gold, sondern das opfer ihrer ehre, Beatrice muss sich ihm hingeben um nicht verrathen zu werden. Diese mit zweifellosem geschick durchgeführte scene leidet aber an dem grundmangel, dass wir Beatrice, die in plötzlicher rasender leidenschaft für einen fremden entbrannt, schnell entschlossen ihren der neuen begierde im wege stehenden bräutigam von dem ihr verhassten, verachteten De Flores ermorden lässt, nur mit abscheu betrachten können. Jede theilnahme wird durch den gedanken erstickt, dieser weibliche unhold werde sich auch mit dem verlust der ehre abzufinden wissen, wie sie ja auch in der that sofort ein mittel ersinnt ihre schande zu verbergen und den geliebten mann selbst zu täuschen; sie lässt in der brautnacht ihre dienerin Diaphanta ihren platz einnehmen [1]. Sehr bezeichnend für Middletons dramatischen takt ist es, dass er in einer der nächsten scenen seine tragische heldin der lächerlichen, von ihr wieder durch einen betrug glücklich absolvierten jungfernprobe unterwirft. Mit fester hand ist hingegen das bild des verwegenen, ganz von seiner sinnlichkeit beherrschten freibeuters De Flores gezeichnet, der sich keinen augenblick besinnt den besitz des begehrten weibes mit lebensgefahr zu erkaufen.

R2: « A GAME AT CHESS » — der schwarze bischof spricht:

> Modesty suffers, all that's virtuous blushes,
> And truth's self, like the sun vex'd with a mist,
> Looks red with anger (Act II sc. 2; vol. VII p. 52),

vgl. R2 III, 3, 62ff.:

> See, see, King Richard doth himself appear,
> As doth the blushing discontented sun
> From out the fiery portal of the east,

[1]) Ueber Middletons quelle für diese unterschiebungs-episode vgl. neuerdings einen aufsatz von George B. Baker in dem Journal of Comparative Literature I (1903) p. 87 f.

When he perceives the envious clouds are bent
To dim his glory . . . ;

vgl. ausserdem dasselbe Sonnen-und Wolkenbild in Titus II, 4, 31 f.

MERCH. : « MICHAELMAS TERM » — vgl. Ward II p. 515 anm. 3.

H4 : « FIVE GALLANTS » — Pursenet's einmalige steigerung der zahl seiner gegner (Act III sc. 5 ; vol. III p. 192) erinnert uns an Falstaffs fortwährend sich vermehrende *rogues in buckram suits* (H4A II, 4) ; « A MAD WORLD » — vgl. FA p. 36, Bullen vol. III p. 253 f. ; « A FAIR QUARREL » — *O, sir, does not the winds roar, the sea roar, the welkin roar ?* (Act IV sc. 1 ; vol. IV p. 226) — bei diesen worten wird wohl auch Middleton an Pistols ausruf : *And let the welkin roar* gedacht haben (H4B II, 4, 182) ; « A CHASTE MAID IN CHEAPSIDE » — vgl. Bullen vol. V p. 38 anm. 2.

H5 : « ANYTHING FOR A QUIET LIFE » — der seine jugendsünden bereuende George Cressingham beruft sich auf das für ihn tröstliche beispiel des historischen helden

. . . . It was no impeachment
To the glory won at Agincourt's great battle,
That the achiever of it in his youth
Had been a purse-taker ; this with all reverence
To the great example (Act V sc. 1 ; vol. V p. 322).

CAES. : « MICHAELMAS TERM » — *Like asses use such men ; when their load's off, turn 'em to graze agen* (Ind. vol. I p. 217) — vgl. die worte des Mark Antony über Lepidus :

Then take we down his load, and turn him off,
Like to the empty ass, to shake his ears,
And graze in commons (IV, 1, 25ff.) ;

« NO WIT, NO HELP LIKE A WOMAN'S » — Savourwit ermuntert seinen einer schlechtigkeit überführten, entmuthigten jungen herren :

Pish, master, master, 'tis young flood again,
And you can take your time now (Act II sc. 2 ; vol. IV p. 341),

wobei wir an die worte des Brutus denken, die wohl frühzeitig zu « geflügelten » geworden sind :

There is a tide in the affairs of men,
Which, taken at the flood, leads on to fortune (IV, 3, 218f.).

MEAS : « MICHAELMAS TERM » — Fleay (BCh. II p. 91) bemerkt : *The last scene is imitated from « Measure for Measure »*. Die ähnlichkeit besteht darin, dass auch Middleton seine komödie mit einer gerichtssitzung schliessen lässt, und dass bei diesem strafgericht der schwindler Andrew Lethe gezwungen wird, das von ihm verführte

mädchen zu heirathen, wie bei Sh. der höfling Lucio. Beide protestieren vergeblich.

HAMLET: « THE PHOENIX » — vgl. Bullen vol. I p. 192; « A MAD WORLD » — vgl. Bullen vol. III p. 318; « A FAIR QUARREL » — der hinterlistige arzt sagt zu Jane, um sie zu bewegen sich ihm anzuvertrauen:

> Look you, mistress, here's your closet; put in
> What you please, you ever keep the key of it
> (Act II sc. 2; vol. IV p. 197),

wie Ophelia zu Laertes von seinem rath gesagt hatte:

> . . . . . . 'Tis in my memory lock'd,
> And you yourself shall keep the key of it (1, 3, 85f.).

« A CHASTE MAID IN CHEAPSIDE » — für den ausdruck der verspäteten reue des tödlich verwundeten wüstlings Sir Walter Whorehound hat Middleton offenbar eine anleihe bei dem monolog des vergeblich nach reue ringenden königs Claudius gemacht:

> O, how my offences wrestle with my repentance!
> It hath scarce breath;
> Still my adulterous guilt hovers aloft,
> And with her black wings beats down all my prayers
> Ere they be half-way up (Act V sc. 1; vol. V p. 96),

vgl. bei Sh.:

> O, my offence is rank, it smells to heaven...
> . . . . . . Pray can I not,
> Though inclination be as sharp as will:
> My stronger guilt defeats my strong intent (III, 3, 36ff.).

« THE MAYOR OF QUEENBOROUGH », « A MAD WORLD », « THE SPANISH GIPSY » — in diese drei dramen hat Middleton interludien eingefügt, schauspiele im schauspiel, die mehr oder minder eng mit der haupthandlung verknüpft sind. Als muster wird er bei der verwendung dieses kunstmittels besonders Kyds « *Spanish Tragedy* » und Sh.'s Hamlet im gedächtniss gehabt haben. Auf gewisse, nicht tief dringende ähnlichkeiten, die sich uns zwischen den scenen Middletons und Sh.'s ergeben, hat Hans Schwab zusammenfassend aufmerksam gemacht in seiner dissertation « Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Sh.'s » (Wien 1896) p. 47ff. Der erzürnte vater, der in « THE SPANISH GIPSY » ein von ihm selbst verfasstes, gegen seinen sohn gerichtetes drama von den zigeunern aufführen lässt, sagt übrigens nirgends, dass er während seiner universitätsjahre dramen geschrieben habe.

OTHELLO: « ANYTHING FOR A QUIET LIFE » — der schändliche

Knavesby, der seine frau an einen lord verschachert zu haben glaubt, weiss sich schnell zu trösten: *What has his dalliance taken from thy lips? 'tis as sweet as e'er 'twas* (Act IV sc. 2; vol V p. 310). Möglicher weise hat auch Middleton bei dem niederschreiben dieser worte an einige berühmte verse Othellos gedacht:

> What sense had I of her stol'n hours of lust?...
> I found not Cassio's kisses on her lips (III, 3, 338ff.) [1].

TEMPEST: « THE MAYOR OF QUEENBOROUGH » — vgl. Bullen vol. I, Intr. p. XVIII f. & vol. II p. 86; « ANYTHING FOR A QUIET LIFE » — der von seiner streitsüchtigen frau schwer geplagte kaufmann Water-Camlet sehnt sich nach einer friedlichen stätte, die er auf den damals viel genannten Bermudas zu finden hofft:

> The place I speak of, has been kept with thunder,
> With frightful lightnings, amazing noises;
> But now, th'enchantment broke, 'tis the land of peace,
> Where hogs and tobacco yield fair increase....

Gentlemen fare you well, I am for the Bermudas (Act V sc. 2; vol. V p. 336 f.).

Über einige Sh.-reflexe in dem von Middleton gemeinschaftlich mit Massinger und Rowley verfassten drama « THE OLD LAW » (Err., H4A, Haml.) vgl. meine QST. II p. 150 anm. 2. [2] —

Seit der niederschrift der vorstehenden bemerkungen über Middleton's verhältniss zu Sh. ist eine besondere, ausführliche abhandlung über dieses thema erschienen, eine Münchener doktorschrift von Hugo Jung (Münchener Beiträge XXIX, Leipzig 1904). Jung hat einige der mir auffälligen Sh.-anklänge nicht bemerkt — im ganzen hat er aber mehr ähnlichkeiten gesehen als ich. In meiner besprechung seiner schrift (Beiblatt der Anglia XV p. 101ff.) habe ich die von ihm neu gefundenen übereinstimmungen, die mir beachtenswerth erscheinen, hervorgehoben und auch einige der fälle angegeben, in welchen er meiner ansicht nach bei seinem fleissigen suchen nach Sh.-einflüssen zu weit gegangen ist.

[1]) Deutlicher werden wir an Othellos worte erinnert durch eine bemerkung des allzu geduldigen gatten Candido in Dekkers drama « The Honest Whore » Part I (vgl. FA pp. 12, 35). Es ist möglich, dass auch dieses Sh.-echo Middleton zuzutheilen ist, der an der composition des dramas betheiligt gewesen sein soll.

[2]) Mit der verfasserfrage hat sich neuerdings Edgar Coit Morris beschäftigt in dem aufsatz *On the Date and Composition of « The Old Law »*, Transactions of the Modern Language Association of America vol. XVII (1902) p. 1ff. Er glaubt nicht an eine gemeinschaftliche arbeit, sondern hält Middleton für den verfasser, Rowley für den ersten und Massinger für den zweiten revisor.

Von besonderem interesse ist eine von Jung betonte übereinstimmung mit «*Measure for Measure*» in Middleton's 1602 gedrucktem schauspiel « BLURT, MASTER CONSTABLE ». Jung bemerkt : « Bei Middleton wird ein alter lüstling, Curvetto, vom herzog, der wie der herzog in *Meas.* zu richten und zu vergeben gekommen ist, im scherz dazu verurtheilt, entweder zu sterben oder die Courtisane zu heirathen, zu der er nächtlicherweile auf einer strickleiter zu gelangen versuchte » (p. 22) — damit vergleicht er die bestrafung des Sh.'schen Lucio. Ganz so augenfällig, wie sie nach dieser darstellung erscheint, ist die ähnlichkeit aber doch nicht, die verhältnisse sind verwickelter. Der verliebte alte höfling Curvetto wird bei seinen versuchen in das haus der buhlerin Imperia zu dringen, von ihrer dienerschaft schmählich gefoppt. Das erste mal wird er mit wasser überschüttet; das zweite mal veranlasst ihn der diener Imperias eine vom fenster herabhängende strickleiter zu besteigen, und schreit dann, während Curvetto sich in die leiter verwickelt: Diebe, diebe! Der rottmeister Blurt kommt, mit seiner wache und verhaftet den höfling, den der diener beschuldigt, er habe in das haus der Imperia einbrechen und sie berauben wollen (IV, 3; vol. I p. 75 ff.). Curvetto wird vor den herzog geführt und dieser verkündet ihm, er sei wegen des raubversuches nach dem gesetz dem tod verfallen — es sei denn dass Imperia ihn heirathen wolle:

> They charge your climbing up
> To be to rob her : if so, then by law
> You are to die, unless she marry you (V, 3; ib. p. 97).

Bei Middleton hängt das schicksal des sünders ganz von dem willen der buhlerin ab, ihm selbst ist keine Wahl gelassen. Wir haben hier offenbar eine anspielung auf die sitte, dass ein verbrecher dem galgen entgehen konnte, falls sich eine jungfrau bereit finden liess, ihn zu ihrem gatten zu machen, eine ironische anspielung, weil Imperia durchaus nicht den anspruch erheben konnte, eine jungfrau zu sein. Gegen diesen richtspruch protestieren die beiden betroffenen, Imperia selbst und Curvetto, mit gleicher heftigkeit, und der herzog erklärt sofort, dass er dem Curvetto verzeihe und die ganze sache als einen scherz betrachte : *We pardon you, and pass it as a jest* (ib.).

Sh.'s Lucio hingegen wird von seinem herzog allen enstes und unerbittlich dazu verurtheilt ein von ihm verführtes mädchen zu heirathen — das in frage kommende weib hat keine stimme in der sache, erscheint nicht auf der bühne. Nach der ersten bestimmung des herzogs sollte Lucio unmittelbar nach der schliessung der nothehe gepeitscht und gehängt werden, schliesslich begnügt sich der richter jedoch mit der fatalen ehe. Auffallend ähnlich sind nur die proteste des Lucio und des Curvetto gegen die ihnen drohende ver-

heirathung mit einer dirne. Diese ähnlichkeit, die mir in folge der grossen verschiedenheit der vorausgehenden und folgenden umstände entging, ist allerdings nicht zu bestreiten — auch ich halte es mit Jung für wahrscheinlich, dass Middleton den vergeblichen, aber kräftig ausgedrückten und von der gallerie gewiss viel belachten protest des Lucio im gedächtniss hatte, dass somit das Sh.'sche drama 1602 oder kurz vorher aufgeführt worden ist.

IV. RICHARD BROME.

Ausgabe:

Dramatic Works. In 3 vols. London, John Pearson, 1873.

In verschwenderischer weise hat RICHARD BROME die stoffe verwendet, die ihm das drama und die prosa seiner vorgänger und zeitgenossen boten. Er nimmt sich dabei selten die zeit, ein motiv sauber herauszuarbeiten und es organisch mit der haupthandlung zu verknüpfen; er will nur durch eine möglichst bunte reihenfolge von scenen fesseln. Begreiflicher weise werden wir in dem sammelsurium seiner produktion oft auch an Sh. erinnert — Bromes freundschaft mit Ben Jonson, der als dichter in erster linie sein vorbild war, hielt ihn nicht ab, auch die werke des grossen dichterischen antipoden seines meisters für seine zwecke auszubeuten.

In der tollen komödie « A MAD COUPLE WELL MATCH'D » (gedr. 1653), deren schmählicher held, der wüstling Carelesse, einer der geistigen vorfahren des herz-und gewissenlosen lebemannes der Restaurations-dramatiker ist, sagt Carelesse: *I will do some notorious death-deserving thing.... in defiance of him that was my Unkle, and his Methodicall, Grave, and Orthographicall speaking friend, Mr.* Saveall *that cals People Pe-o-ple* (Act I sc. 1; vol. I p. 5). Dieser Mr. Saveall scheint somit bei Holofernes in die schule gegangen zu sein (vgl. (LLL V, 1). Im weiteren verlauf des stückes wird dieser eigenthümlichkeit mit keinem wort gedacht, doch mag die aussprache des schauspielers die nöthigen ergänzungen geliefert haben.

Dasselbe stück enthält ausserdem eine vergröberung des Olivia-Viola motives: die leichtfertige bürgersfrau Alicia Saleware verliebt sich in den diener und vertrauten ihres vornehmen buhlen, des Lord Lovely, und sucht auch ihn zu gewinnen; dieser vermeintliche jüngling Bellamy ist aber eine von Lovely verführte und verlassene frau, die in männerkleidung in den dienst des geliebten getreten ist, ohne dadurch mehr zu erreichen, als dass

er ihr schliesslich einen jahresgehalt aussetzt, damit sie leichter mit einem anderen verheirathet werden könne. Schon diese andeutungen genügen, uns erkennen zu lassen, dass sich Bromes dramatis personae in einer viel unreineren luft bewegen als Sh.'s gestalten.

Die episode des Bellamy ist mit der haupthandlung dadurch verknüpft, dass sie zur entlarvung der schlimmen Alicia führt. Gänzlich bedeutungslos für den gang der handlung hingegen ist eine wiederholung des so oft verwendeten unterschiebungsmotivs aus Sh.'s Meas. Carelesse will die junge gattin seines oheims und wohlthäters entehren, sie geht scheinbar auf seine anträge ein, lässt aber in der nacht seine verstossene geliebte ihre rolle spielen. Dadurch, dass die von dem sünder begehrte frau selbst seine täuschung plant, steht Bromes darstellung einer auf Meas. beruhenden episode in Massingers « *Parliament of Love* » (vgl. meine QSt. II p. 106ff.) näher als der Sh.'schen fassung. Nur geht bei ihm, in bezeichnendem gegensatz zu den beiden älteren dramatikern, der verführer ganz straflos aus ; er verheirathet das mädchen mit seinem diener, während er für seine zahllosen schändlichkeiten mit dem reichthum einer von seiner frechheit bezauberten witwe belohnt wird. Da auch das schicksal der Lady Thrivewell von dem zwischenfall in keiner weise beeinflusst wird, handelt es sich in der that nur um die plumpe wiederholung einer beliebten intrigue.

Mit dem lustspiel « THE CITY WIT ; OR THE WOMAN WEARS THE BREECHES » (gedr. 1653) lieferte Brome ein heiteres, derbes gegenstück zu Sh.'s düsterem « *Timon of Athens* ». Die grundlinien der beiden dramen sind dieselben : wie Timon hat auch der junge kaufmann Crasy sein hab und gut durch eine übermässige, gedankenlose freigebigkeit verloren ; wie dem Athener versagen auch dem Londoner in der stunde der noth alle seine schuldner, denen er mit seinem gelde aufgeholfen hatte ; wie dem Timon der getreue verwalter Flavius zur seite bleiben wollte, findet Crasy in seiner bedrängniss einen helfer in seinem lehrling Jeremy. Die ähnlichkeit bleibt aber nicht auf die grundlinien beschränkt — einmal hat Brome auch eine unverkennbare gedankenanleihe bei Sh. gemacht, er bietet uns ein schwaches echo der unvergesslichen verse, in denen Timon den dieben gegenüber diebstahl für das herrschende prinzip des weltalls erklärt :

I'll example you with thievery :
The sun's a thief, and with his great attraction
Robs the vast sea ; the moon's an arrant thief,
And her pale fire she snatches from the sun ;
The sea's a thief, whose liquid surge resolves
The moon into salt tears ; the earth's a thief,
That feeds and breeds by a composture stolen

From general excrement; each thing's a thief:
The laws, your curb and whip, in their rough power
Have uncheck'd theft. Love not yourselves: away,
Rob one another . . . (Act IV, 3, 438 ff.).

Von der alles beherrschenden raubsucht im allgemeinen, und von dem gegenseitigen diebstahl der elemente im besonderen spricht auch einer der schlechten schuldner Crasys, der höfling Rufflit: *All things rob another: Churches poule the People, Princes pill the Church; Minions draw from Princes, Mistresses suck Minions, and the Pox undoes Mistresses; Physitians plague their Patients; Orators their Clients; Courtiers their Suitors, and the Devill all. The water robs the earth, earth choakes the water: fire burns ayre, ayre still consumes the fire.*

Since Elements themselves do rob each other,
And Phoebe for her light doth rob her Brother,
What ist in man, one man to rob another
(Act IV; vol. I p. 341).

Im übrigen hat freilich der unternehmungslustige Crasy, eine echte lustspielfigur, mit dem tragischen menschenhasser nichts gemein. Er zieht sich keineswegs in die einsamkeit zurück, sondern lässt kein mittel unversucht mit hülfe verschiedener verkleidungen wieder in den besitz seines geldes zu gelangen, und zugleich die höflinge, die ihm sein leichtfertiges weib völlig verderben wollen, derb zu züchtigen. Bei diesem bestreben wird er getreulich unterstützt von dem als frau vermummten, sich für eine reiche wittwe ausgebenden Jeremy, der von Crasy selbst erst in der höchst drastischen enthüllungsscene erkannt wird. Es ist viel leben in dem stück, man interessiert sich für das gewagte intriguenspiel des von seiner umgebung so schnöde behandelten Crasy; für das moralische niveau der komödie aber ist der umstand bezeichnend, dass Josina, die zu jedem ausserehelichen liebesabenteuer mit tausend freuden bereite frau Crasys, von ihm schliesslich doch wieder in gnaden aufgenommen wird. Wie er die maske abwirft, versichert sie ihm mit grösster dreistigkeit, dass sie ihn von anfang an in seiner verkleidung erkannt habe — eine überraschende schlusswendung, die die oberflächliche, geistlose Josina einer nicht minder treulosen, aber viel leidenschaftlicheren und schlaueren vorgängerin verdankt, der auf den spuren der Matrone von Ephesus wandelnden Cynthia in Chapmans schauspiel « *The Widow's Tears* » (vgl. QSt. II p. 66).

In « The Court Beggar » (aufgeführt 1632) besprechen Lady Strangelove und ihre zofe Philomel die für diese in betracht kommenden freier in ähnlicher weise wie Portia und Nerissa die freier der herrin (vgl. Act III, vol. I p. 226 und Merch. I, 2).

Die grosse rede, welche Lord Letoy in « The Antipodes » (aufgeführt 1638) an seine schauspieler hält (Act II sc. 2; vol. III p.

259f.), ist schon öfters mit Hamlets vorschriften für seine schauspieler verglichen worden, mit gutem grund. Besonders bemerkenswerth ist, dass auch Letoy davor warnt, den text des dichters durch willkürliche, possenhafte interpolationen zu entstellen. Dabei ist Letoy aber doch sehr stolz auf seine truppe, er sagt von ihren mitgliedern :

> These lads can act the Emperors lives all over,
> And Shakespeares Chronicled histories to boot
> (I, 5 p. 246),

vgl. CP p. 225.

Der alte wucherer Quicksands, der seine schöne junge frau überreden will, sich das gesicht schwarz färben zu lassen, um sie den nachstellungen der männer zu entziehen, sucht sie damit zu trösten, dass ihre entstellung ja nur eine zeitweilige sein würde :

> This alters not thy beauty,
> Though, for a time, obscures it from our eyes.
> Thou maist be, while at pleasure, like the Sun ;
> Thou dost but case thy splendour in a cloud,
> To make the beam more precious in it shines.
> In stormy troubled weather no Sun's seen.....
> But let the roaring tempest once be over,
> Shine out again and spare not
> (« THE ENGLISH MOOR » gedr. 1659, Act III sc. 1 ; vol. II p. 38).

Desselben bildes hatte sich Sh.'s prinz Heinrich bedient für seine ihn zeitweilig in verruf bringende lebensweise :

> Yet herein will I imitate the sun,
> Who doth permit the base contagious clouds
> To smother up his beauty from the world,
> That, when he please again to be himself,
> Being wanted, he may more be wondered at,
> By breaking through the foul and ugly mists
> Of vapours that did seem to strangle him
> (H4A Act I sc. 2 ; v. 221ff).

Eine parallele zu einer bekannten Hamlet-stelle (II, 2) liefern folgende worte der Phillis :

> But my honor
> (If a poor wench may speak so) is so crack'd
> Within the ring, as 'twill be hardly solder'd
> By any art.. (Ib. Act IV sc. 4 ; vol. II p. 59).

In der romantischen komödie « THE LOVE-SICK COURT » (gedr. 1658) erkennen wir eine der zahlreichen nachfolgerinnen der amme Juliens in der nicht weniger wortreichen alten Garrula. Auffällig wird die nachahmung des berühmten musters in der scene, in

welcher Garrula zu der prinzessin Eudyna kommt mit einer grossen, die freier der prinzessin betreffenden neuigkeit, und vor lauter klagen über ihre den dienst versagende zunge und allerlei abschweifungen keine zeit findet die botschaft auszurichten (Act I sc. 2; vol. II p. 98f.; vgl. RJ II, 5).

Dass sich in dem handlungsreichen drama « THE QUEEN'S EXCHANGE « (gedr. 1657) übereinstimmungen mit Lear und Macbeth erkennen lassen, hat schon Ward (III p. 129 anm. 4) ohne näheres eingehen angedeutet. In der that vertritt Anthynus, der ältere, tugendhafte sohn Segberts, zwei gestalten der Lear-tragödie. Segbert wird von seiner undankbaren königin verbannt, weil er sich ihrer vermählung mit einem fremden fürsten widersetzt. Beim abschiednehmen fragt er seine kinder, ob er ihnen ein liebevoller vater gewesen sei. Zuerst wendet er sich an seinen jüngeren sohn Offa, der seine güte nicht genug rühmen kann, dann an seine tochter Mildred, und schliesslich an Anthynus, der sich im gegensatz zu dem wortreichen Offa zurückhaltend äussert, weil er nicht schmeicheln will; seine thaten sollen für ihn sprechen. So weit geht die ähnlichkeit des Anthynus mit Sh.'s Cordelia — im weiteren verlauf des dramas vertritt er Edgar, den guten sohn Glosters, während Offa die rolle des bösewichts Edmund spielt. Wie dieser sucht auch Offa seinem vater misstrauen gegen den bruder einzuflössen, obschon er selbst dem ihn gegen recht und billigkeit bevorzugenden vater nach dem leben trachtet. Anthynus aber bleibt dem in die feindliche fremde hinausgestossenen greise treu zur seite, und sucht ihn zu beschützen wie Edgar die schritte des geblendeten Gloster leitet.

Auch die Macbeth-nachahmung ist an die gestalt des Anthynus geknüpft: wie Macbeth bei den hexen die künftigen könige Schottlands aus dem blute Banquos sieht, hat Anthynus eine vision von den früheren königen des westsächsischen reiches, deren letzter ihn als seinen nachfolger bezeichnet (Act III p. 505).

« *The ill-used Queen Eulalia, for whom again Shakespearean prototypes might be discoverable* » — mit dieser bemerkung über den charakter der leidvollen heldin des dramas « THE QUEEN AND CONCUBINE » (gedr. 1659) hat sich Ward auch in der zweiten auflage seines werkes begnügt (vol. III p. 130). Hätte er meine Quellenstudien, auf die er sich ja so oft bezieht [1], genauer durchgesehen, so würde er

[1]) Ward hat meine quellenforschenden arbeiten, wie gesagt, sehr oft berücksichtigt, aber doch in einer merkwürdig systemlosen weise. Ein besonders auffälliges beispiel bieten seine notizen über das drama « The Noble Soldier». Bei der ersten flüchtigen erwähnung (II p. 423 anm. 2) gedenkt er im anschluss an meine mittheilungen der historischen grundlage des stückes, bei der zweiten ausführlicheren besprechung des dramas aber (ib. p. 549f.) hat er kein wort gesagt von diesem quellenfund, der doch den von ihm angedeuteten hypothesen Fleays gegenüber von wichtigkeit ist.

gefunden haben, dass Brome die anregung zur schöpfung dieser rührenden gestalt von demselben mann erhielt, mit dessen stoff Sh. seine herrliche Hermione gebildet hat — von dem « Homer der weiber », wie Nash gesagt hatte, dem novellisten Robert Greene (vgl. QSt. II p. 209ff.). Hinsichtlich der Sh.-anklänge dieses stückes kann ich nur das a. a. o. gesagte wiederholen : an Sh. werden wir im dialog sehr selten, häufiger durch einige der von Brome neueingeführten nebengestalten erinnert. Bei Andrea, dem treuen narren der königin Eulalia, welcher der geliebten herrin ins elend folgt, denken wir an Lears narren, bei dem seine reden mit lateinischen floskeln schmückenden dorfpfarrer an Holofernes, bei den drolligen, hin und wieder die worte missbrauchenden dorfweisen Lollio und Poggio an die unsterbliche gruppe des Dogberry. Dass auch Brome bei diesen einschaltungen Sh.-erinnerungen im kopf hatte, ist mir recht wahrscheinlich, beweisen lässt es sich nicht; auffällige wort- und gedanken-anklänge habe ich — von einem Hamlet-echo abgesehen — nicht bemerkt (vgl. l. c. p. 218). Faust hat ausserdem mit recht darauf aufmerksam gemacht, dass die ersten worte des dramas an die ersten verse Richards III anklingen [1].

V. THOMAS RANDOLPH.

Ausgabe :

Poetical and Dramatic Works, now first collected and edited by W. Carew Hazlitt. In 2 vols. London, 1875.

Der früh verstorbene THOMAS RANDOLPH gehörte zu der dichterischen gefolgschaft Ben Jonsons, der ihn als einen seiner « söhne » adoptiert hatte. In dem gedicht, in dem sich Randolph für diese ehre bedankt, « *A Gratulatory to Master Ben. Johnson, for his adopting him to be his son* », erklärt er :

> And, to say truth, that which is best in me
> May call you father ; 'twas begot by thee (p. 538).

Ihm habe er einen funken des Prometheischen feuers gestohlen, denn so wenig es ein diebstahl sei dem reichen Peru gold, oder dem garten des Alcinous einen zweig zu rauben, ebenso wenig sei es unrecht, ihm dichter-flammen zu entwenden. Ausser diesen schö-

[1]) In seiner abhandlung « Richard Brome » (Halle 1887), p. 100. Von den übrigen Sh.-reminiscenzen, die Faust in anderen dramen Bromes erkennen will (vgl. pp. 52 f., 68 ff., 88), scheint mir nur die ähnlichkeit mit den versen des theaterkönigs im Hamlet beachtenswerth (s. p. 70).

nen, echt klingenden versen haben wir noch zwei gedichte Randolphs, « *An Answer to Master Ben. Jonson's Ode, to persuade him not to leave the Stage* (p. 581ff.) und « *An Eclogue to Master Jonson* » (p. 605ff.), die sein vertrautes verhältniss zu dem alten dichter beleuchten und den ruhm Jonsons verkünden. Shakespeare hingegen ist in keinem der unzweifelhaften echten dramen und gedichte Randolphs genannt.

Einen anderen eindruck erhalten wir, wenn wir uns in die betrachtung der Randolph'schen dramen vertiefen. Sie sind die arbeiten eines begabten akademikers, der nicht nur die klassiker, sondern auch die schöne litteratur seines vaterlandes, namentlich die dramatische dichtung, genau kennt : auf schritt und tritt werden wir in ihnen an motive älterer dramatiker erinnert. Die vorbildliche wirkung des gelehrten Jonson kommt namentlich in den für ein akademisches publikum bestimmten dramatischen scherzen zur geltung ; in seinen grösseren romantischen schauspielen aber finden wir nicht weniger häufige und nicht minder deutliche beweise dafür, dass er auch in Sh.'s dichtergarten heimisch war.

In der witzigen verkündung einer extrem hedonistischen weltanschauung, die in dem einakter « ARISTIPPUS, OR THE JOVIALL PHILOSOPHER » (gedr. 1630) enthalten ist, klingt uns schon aus dem « *Praeludium* » ein ton entgegen, der auch in einem prolog Sh.'s angeschlagen worden war. Der prolog führt sich ein mit den worten :

> Be not deceiv'd, I have no bended knees.....
> I come, an armed Prologue : arm'd with Arts.... (p. 3) —

wie der mit wirklichen waffen geschmückte prologist von Troil. gesagt hatte : *Hither am I come A prologue arm'd, but not in confidence...* (v. 22) [1]. Innerhalb des stückes selbst scheint der lebenslustige philosoph Aristippus für die vorlesung über die unvergleichlichen wirkungen des sekts stark das kollegienheft eines berühmten vorgängers benutzt zu haben, sätze wie : *Sack is the life, soul, and spirits of a man — the fire which Prometheus stole, not from Jove's kitchen, but his wine-cellar, to increase the native heat and radical moisture, without which we are but drowsy dust or dead clay.... Do you think Alexander had ever conquered the world, if he had been sober ? He knew the force and valour of sack — that it was the best armour, the best encouragement.... so that I conclude all intelligence, intellect, and understanding to be the invention of sack and a light head* (p. 16ff.) — diese und andere sätze seines vortrags variieren ohne wörtliche anleihen die gedanken, die Sir John Falstaff in seiner grossen lobrede auf den *sherris-sack* virtuos entwickelt hatte (H4B IV, 3).

[1]) Vor Sh. hatte Jonson einen gewaffneten prolog auftreten lassen und Marston *an armed Epilogue*, cf. Boyle, ESt. XXX p. 29f.

Das an verwicklungen allzu reiche drama « THE JEALOUS LOVERS » (gedr. 1632) berührt einen fast wie eine parodie auf das romantische drama der zeit überhaupt. Fünf akte lang quält uns der dichter mit den künstlich ersonnenen schmerzen des blind eifersüchtigen Tyndarus und der ebenso verblendet eifersüchtigen Techmessa, denen als schuldlose opfer dieser leidenschaft, als idealbilder treuer, verzeihender liebe Pamphilus und Evadne gegenüberstehen — und schliesslich bekommen wir zu hören, dass die ganze marter umsonst war, weil Tyndarus der bruder der Evadne und Techmessa die schwester des Pamphilus ist. Im handumdrehen werden dann Tyndarus und Techmessa und Pamphilus und Evadne vermählt. Aus diesem, trotz realistischer einzelheiten, der wirklichkeit gänzlich entrückten phantasiespiel des jungen akademikers treten uns zwei gestalten entgegen, die uns aus der bühnenwelt Sh.'s bekannt sind.

Die grausame Dipsas, die gattin des Chremylus und die mutter der Techmessa, verfolgt die auch für ihre tochter geltende Evadne, welche in wahrheit die Chremylus anvertraute tochter eines freundes ist, mit unversöhnlichem hass, weil Evadnes schönheit ihre eigene tochter in den schatten stelle ; schliesslich sendet sie die arme in ein verrufenes haus, damit sie dort ihrer ehre beraubt werde (vgl. I4 ; III 1f.). Diese furie stammt aus dem « *Pericles* » : auch Dionyza von Tarsus trachtet ihrer schönen pflegetochter Marina nach dem leben, weil sie in ihr die gefährlichste nebenbuhlerin ihrer eigenen tochter erkennt (vgl. Act IV Prol. und sc. 1 und 3).

Noch auffälliger ist die Sh.-ähnlichkeit der zweiten gestalt, die schon öfters bemerkt worden ist (cf. Works p. 138, CP p. 187). Um die treue der Evadne und des Pamphilus noch auf eine letzte, entscheidende probe zu stellen, lassen sich Tyndarus und Techmessa für tot ausgeben. Ein todengräber kommt — und mit dem auftreten dieser gestalt fühlte sich Randolph unwiderstehlich in den kreis des meisters gezogen : wie Sh.'s Hamlet, nimmt auch der todengräber Randolphs verschiedene schädel auf, vergleicht ihre gegenwart mit ihrer vergangenheit und philosophiert über die unerbittlichkeit des todes, dem alles lebende verfällt. Die schädel eines hauptmanns, eines dichters und einer putzsüchtigen weltdame liefern ihm den stoff für seine betrachtungen, die er schliesst mit den worten :

> Paint, ladies, while you live, and plaister fair ;
> But when the house is fallen, tis past repair (IV 3 ; p. 141) —

wie eine der letzten bemerkungen Hamlets, bevor er den schädel Yoricks niederlegt, lautet : *Now get you to my lady's chamber, and tell her, let her paint an inch thick, to this favour she must come* (V, 1). Die ganze scene ist voll Haml.-erinnerungen, der viel wortreichere todengräber bleibt immer in der nähe der meditationen des prinzen, ohne sie wortgetreu zu wiederholen.

Ausserdem ist in der komplizierten handlung des Randolph'schen stückes nebensächlich ein motiv verwendet, auf dem eines der romantischen dramen Sh.'s beruht. Der eifersüchtige Tyndarus veranlasst selbst den jungen Asotus die tugend der Evådne in versuchung zu führen[1]; die jungfrau weist den tölpel entrüstet zurück, aber es gelingt ihm, ihr einen als ohrring gefassten diamant zu stehlen und mit diesem kleinod Tyndarus von ihrer treulosigkeit zu überzeugen. Das motiv ist aber nicht weiter ausgeführt, der nach immer neuen verwicklungen suchende autor hat diese episode schon in einer scene des nächsten aktes (II, 8) schnell zum abschluss gebracht durch ein geständniss des eingeschüchterten Asotus: *I acknowledge, That striving with felonious intent, To steal a kiss or two from your sweet lips, From your sweet ear I stole a ring away* (p. 103). Posthumus, der leichtsinnig die ehre seiner gattin zum gegenstand einer wette macht, der hinterlistige Iachimo, der ein armband der Imogen stiehlt und dem Posthumus gegenüber als einen beweis ihrer hingabe verwerthet, der blinde zorn des gatten, das schliessliche geständniss des verleumders — dass wir in Randolphs intrigue eine flüchtige kopie dieser hauptmotive des Cymbeline zu erkennen haben, ist wohl nicht zu bezweifeln. — Auch der einfall, den jungen Asotus zur belustigung der buhlerin Phryne in der maske Oberons, des königs der feen, auftreten zu lassen (cf. III, sc. 5 und 7), führt unsere gedanken zu Sh., obwohl der elfenfürst inzwischen (1611) auch in einem maskenspiel Ben Jonsons über die bühne gegangen war.

Auf wort-echos aus RJ, R3 und Ant. ist CP p. 187f. hingewiesen. Ausserdem wird man noch beachten, dass der monolog des Tyndarus beim anblick der Evadne, die er töten will, eine der zahlreichen wiederholungen des gedankens enthält, den Hamlet beim anblick des betenden Claudius ausgesprochen hatte:

> Stay yet, too forward steel:
> Take her encircled in her stallion's arms,
> And kill two sins together. Let'em be
> At hell to bear the punishment of lust,
> Ere it be fully acted (III, 9; p. 128) —

vgl. Haml. III, 3, 88ff.: *Up, sword; and know thou a more horrid hent* etc.

In dem erst nach dem frühen tod Randolphs, 1638 gedruckten schäferspiel « AMYNTAS; OR, THE IMPOSSIBLE DOWRY » wird die nymphe Laurinda von den zwei schäfern Alexis und Damon umworben, während sich Amaryllis in hoffnungsloser liebe für den sie

[1]) Die betreffende scene ist in dem unkritischen Hazlitt'schen neudruck dadurch verdorben, dass die ausschlaggebenden worte des Tyndarus dem Ballio zugetheilt sind. Die verse: *Could you now, But pull the maiden-blossoms of a rose* bis *and live yours* enthalten ja den schändlichen vorschlag des eifersüchtigen narren (cf. Act I sc. 6; p. 80).

schroff abweisenden Damon verzehrt (vgl. II, 4, p. 303f.; IV, 5, p. 337 ff.). Schon Hazlitt hat bemerkt, dass die sich zwischen Amaryllis und Damon abspielenden scenen an Mids. erinnern: an Helenas vergebliche liebe für Demetrius; wie dieser, lässt sich auch Randolphs Damon schliesslich erweichen (IV, 9; p. 351).[1]. In sehr geschickter, origineller weise hat sich Randolph auch das elfenmotiv des Sh.'schen märchenspieles zu eigen gemacht — auch bei ihm erscheinen elfen, aber es sind keine echten geister, sondern übermüthige knaben, die unter der führung des als Oberon verkleideten Dorylas den obstgarten des einfältigen Jocastus plündern (III, 4; p. 325ff.). Die art und weise, wie Dorylas diesen leichtgläubigen schäfer übertölpelt und ihm als lohn dafür, dass er den diebischen elfen seinen garten als tanzplatz einräumt, durch umhängen einer hammelglocke die ritterschaft des feenreiches verleiht, ist eine scherzhafte variante der viel schmerzlicheren täuschung Dappers, der in Jonson's « Alchemist » von den schelmen Subtle und Face zu einem neffen der Fairy Queen befördert wurde (cf. Alch. I 1; III 2). An die bestrafung Falstaff's in Wiv., an die Ward (III 136) durch dieses komische intermezzo erinnert wurde, können wir nur in dem augenblick denken, in welchem der die vorgeblichen elfen als äpfeldiebe entlarvende diener des Jocastus, Bromius, von ihnen umringt und gezwickt wird (p. 328), denn Jocastus selbst wird nicht gestraft, sondern belohnt[2].

[1]) Wahrscheinlicher ist mir jedoch, dass wir Randolph's unmittelbare vorbilder für dieses paar nicht bei Sh. zu suchen haben, sondern in der berühmten italienischen Pastorale, deren einfluss auch in Fletcher's « Faithful Shepherdess » zu erkennen ist (vgl. QSt. I p. 39) — in Guarinis « Pastor Fido ». Des Italieners Dorinda ist ebenso verliebt wie Amaryllis und sein Silvio ebenso spröde, wie Damon, und die wandlung des widerspenstigen, seine reue, wird in beiden dramen dadurch herbeigeführt, dass er das ihn liebende mädchen verwundet. Nur ist Damon viel brutaler als Silvio: er schlägt Amaryllis im zorn, während dieser die in eine wolfshaut gehüllte Dorinda auf der jagd aus versehen verletzt (PF. Act IV sc. 8f.). Andrerseits fehlt bei Guarini das motiv, dass Silvio eine andere liebt wie Demetrius Hermia und Damon Laurinda. Randolph ist eklektisch verfahren.

[2]) Ward (l. c. anm. 1) bemerkt ausserdem: *The mad Amyntas' delusion (III 3) that Mopsus is a dog.... was doubtless suggested by a well-known passage in « King Lear »*, wobei er an Lear's klage: *The little dogs and all, Tray, Blanch, and Sweet-heart, see, they bark at me* (III 6, 65 f.) gedacht haben wird. Mit den worten der liebeskranken Amaryllis: *Come, Urania; Let's sit together like to marble monuments Of ever-weeping misery* (II 4, p. 303) vergleichen wir Violas selbstschilderung: *She sat like patience on a monument, Smiling at grief* (TwN. II 4, 117f.).— In Randolph's dramatischer charaktersammlung « The Muses' Looking-Glass » (gedr. 1638) ist nur eine wörtliche übereinstimmung mit Merch. bemerkt worden (vgl. Works p. 254; Furness Merch. IV 1, 417ff., wo Randolph's verwendung dieser volkstümlichen redensart jedoch nicht verzeichnet ist).

Trotz dieser zahlreichen Sh.-erinnerungen ist in keinem der unzweifelhaft echten dramen Randolph's Sh. selbst, oder, von dem aller welt bekannten Oberon abgesehen, eine seiner gestalten mit namen genannt. Diese lücke würde in reichlichem maasse durch eine ihm nicht ohne widerspruch zugeschriebene komödie ausgefüllt werden, durch eine sehr freie, englischen verhältnissen angepasste bearbeitung des Aristophanischen Plutos, betitelt « Πλουτοφθαλμία Πλουτογαμία. *A Pleasant Comedie, Entituled Hey for Honesty, Down with Knavery* », gedr. erst viele jahre nach dem tode unseres dichters, 1651. Dass dieses sehr lesenswerthe werk in seiner uns vorliegenden gestalt nicht von dem 1635 verstorbenen Randolph herrühren kann, wird ebenso einfach wie schlagend bewiesen durch Merkurs anspielung auf die niederlage der Royalisten bei Marston Moor im jahre 1644 (V 1; p. 478). Andrerseits harmoniert der ganze stil dieser scharf satirischen, mit konfessionellen elementen durchsetzten, antipuritanischen komödie trefflich mit den dramatischen scherzen und charakterskizzen Randolphs, und bei einer genaueren prüfung ergeben sich einem so viele merkwürdige übereinstimmungen in den anspielungen, dass man immer wieder zu der meinung geführt wird, dass die bemerkung auf dem titelblatt der editio princeps: *Translated out of Aristophanes his Plutus, by Tho. Randolph. Augmented and Published by F. J.* doch den sachverhalt richtig angegeben hat.

Auch die erwähnung Sh.'s ist ganz auf den ton gestimmt, der im kreise Ben Jonsons, unter gelehrten leuten, gern angeschlagen wurde, wenn sie auf den grossen volkstümlichen dramatiker zu reden kamen. Sie deutet in einer nichts weniger als respektsvollen weise an, dass Sh. seine dramen geschrieben habe um geld zu verdienen. Chremylus entwickelt dem Plutus den gedanken, dass im grund genommen er, der gott des reichthums, der herrscher der welt sei:

> Did not Will Summers break his wind for thee?
> And Shakespeare therefore write his comedy?
> All things acknowledge thy vast power divine.....(I 1; p. 397).

Will Summers, der hofnarr Heinrichs VIII, und Sh. sind sich hier als gegensätze gegenübergestellt, als tiefster und höchster ton der geistigen skala, ohne kränkende absicht, obwohl ein verehrer des dichters diese fatale nachbarschaft doch vermieden haben würde.

Von Sh.'s gestalten sind genannt: Sir John Oldcastle i. e. Falstaff, ein interessanter beweis dafür, wie lange der ursprüngliche name des feisten schlemmers im gedächtniss der nachwelt haften blieb (vgl. Works p. 447)[1], der geist in Hamlet (p. 414) und Peri-

[1]) Carion sagt: *The sink is paved with the rich rubies and incomparable carbuncles of Sir John Oldcastle's nose* (IV 1 l. c.). Bei Shakespeare ist aber nicht Falstaff's, sondern Bardolph's leuchtende nase die zielscheibe des spot-

cles, *Prince of Tyre* (p. 421). Ausser diesen in CP p. 293 und FA p. 120 angeführten stellen ist noch eine erwähnung der rekruten Falstaffs bemerkenswerth. Higgen, der anführer der bettler, feuert seine truppen vor der schlacht an:

> My brave comrades, knights of the tatter'd fleece,
> Like Falstaff's regiment, you have one shirt among you
> (III 1; p. 434).

Bei Sh. ist übrigens von dieser mangelhaftigkeit der ausrüstung der rekruten Falstaffs bei ihrer vorstellung (H4B III 2) nicht die rede.

Der pfarrer Dicaeus, ein mitglied des anglikanischen klerus, von dem dieses dramatische zeitbild ein sehr ungeschmeicheltes konterfei bietet, sagt: *Last night I laughed in my sleep. The queen of fairies tickled my nose with a tithe-pig's tail. I dreamt of another benefice, and see how it comes about!* (II 6; p. 425). Der würdige pfarrherr hat sich da einige verse aus Mercutios köstlicher schilderung der Queen Mab angeeignet:

> And sometime comes she with a tithe-pig's tail
> Tickling a parson's nose as a' lies asleep
> Then dreams he of another benefice (RJ I 4, 79ff.).

Endlich bekunden sich die bauern Lackland, Clodpole und Stiff als gelehrige schüler Dogberrys, indem sie mit den ***hard words*** ein ähnliches grausames spiel treiben wie er (II 1; 5; 6)[1].

tes seiner genossen. Weil Falstaff selbst in unserem stück auch noch genannt ist (s. oben), will Fleay annehmen, dass mit dem rothnasigen Sir John Oldcastle nicht dieser, sondern der trinklustige priester Sir John in « The Merry Devil of Edmonton » gemeint sei (BCh. II 313f.). Das wäre ja ganz hübsch und Fleay hätte zur stütze seiner annahme allenfalls noch darauf hinweisen können, dass sich in « Hey for Honesty » eine ganz deutliche anspielung auf den lustigen teufel von Edmonton findet (II 3 p. 412), aber seine hypothese ist doch eine höchst unsichere, denn in den uns überlieferten drucken heisst der priester eben nicht Sir John Oldcastle, sondern einfach Sir John, wie die priester und pfarrer meistens nur mit ihrem vornamen bezeichnet werden.

[1]) Eine mir nicht bekannte lateinische komödie, betitelt « Cornelianum Dolium » (gedr. 1638), welche auf grund der initialen T.R. Randolph zugetheilt worden ist, enthält nach CP p. 224 eine anspielung auf Venus und Adonis. Die dichtung wird als *petulans satis liber* bezeichnet.

VI. JAMES SHIRLEY.

Ausgabe:

Dramatic Works and Poems, now first collected, with Notes by W. Gifford and Alexander Dyce. In 6 vols. London 1833.

Die gestalt JAMES SHIRLEY's besitzt für den freund der englischen litteratur ein gewisses pathetisches interesse — ist er doch der letzte bedeutende dramatiker vor dem zusammenbruch der bühne, von dem auch seine existenz noch getroffen wurde: in verschiedenen widmungen und prologen hat er über den seine kunst vernichtenden wandel der zeiten geklagt. Die götter der während seines lebens gewaltsam zum abschluss gebrachten epoche der dramatischen dichtung hatte er noch von angesicht zu angesicht sehen können: er war zwanzig jahre alt gewesen als Shakespeare starb, vierzig beim tode Ben Jonsons. Dass er in ihren werken für seine kunst viel gelernt hatte, lässt sich in seiner dichtung oft erkennen, und er selbst hat ihnen gegenüber auch nicht mit seinem lob gekargt, wobei er freilich für Jonson mehr und kräftigere worte gefunden hat als für Shakespeare. Der gelehrte dichter des Alchemisten ist auch für Shirley «unser anerkannter meister» [1], der unsterbliche Jonson [2]; als Jonson seine leier aufnahm, liess Apollo die laute sinken und erkannte beschämt, dass dem gott der harmonie ein nebenbuhler erstanden war [3]. Diese lobsprüche haben den vollen klang der gegenwart, Jonson war und blieb für Shirley eine lebende kraft — Shakespeare's wirken ist hingegen entschieden in die vergangenheit gerückt, von ihm heisst es viel gedämpfter: einst habe seine fröhlichkeit die langeweile verscheucht, und wenn er auf dem kothurn einhergeschritten sei, habe er selbst den kummer lächeln lassen und so liebliche wunden geschlagen, dass man nicht müde wurde, sie bluten zu sehen. [4]

Nichtsdestoweniger stand Shirley seiner ganzen begabung nach dem weichen, romantischen Shakespeare viel näher als dem harten, klassicistischen Jonson. Davon können wir uns in jedem seiner

[1]) 1630, in der widmung von «The Grateful Servant» an Francis Earl of Rutland (Works II 3). Ward's bemerkung über dieses drama: *It was worthy of being dedicated to Jonson* (III 105) ist unrichtig, er hat wohl die Jonson geltenden worte der widmung im gedächtniss gehabt.

[2]) 1631, in «Love's Cruelty», einem am hofe des herzogs von Ferrara sich abspielenden stück. Hippolito verspricht der von dem herzog begehrten Eubella maskenspiele in versen, aus denen die seele des unsterblichen englischen Jonson sprechen werde (Act II sc. 2; Works II p. 213).

[3]) 1642, in dem prolog von «The Sisters» (Works V 357).

[4]) Ib. p. 356.

dramen überzeugen : ebenso deutlich empfinden wir aber auch immer wieder, dass zwischen Shakespeare und Shirley der mann steht, dessen in demselben prolog neben Shakespeare und Jonson mit für uns hyperbolisch klingenden worten gedacht ist — der liebling der Musen und Apollos, die wonne des haines, der mann mit dem lorbeergekrönten haupt, dessen geist das wunder der zeit war und jetzt noch ihr vorbild sei — John Fletcher[1]. Das effecte aller art bietende, hochromantische und lüsterne drama Fletchers hat auch ihn bezaubert, hat auch seinen blick für die von der natur gebotene und von der echten kunst geforderte wahrheit getrübt. Wunderschöne gedanken und worte bieten sich ihm, aber er verschwendet sie, es kommt ihm nicht darauf an, sie von menschen aussprechen zu lassen, mit deren wesen sie in unversöhnlichem widerspruch stehen. Was kann es weicheres, rührenderes geben als Montaltos Klage :

> The thought of her will kill me
> With as much silence as I go to sleep ;
> I only shall bleed inward, and my life
> Remove itself like a fair apparition,
> That vanishes to the eye, and with less noise
> Than a calm summer's evening
> (« The Royal Master » Act III sc. 2 ; vol. IV p. 137),

feineres als Cornari's wiedergabe des vergleiches « rein wie schnee » :

> Thou art chaste
> As the white down of heaven, whose feathers play
> Upon the wings of a cold winter's gale,
> Trembling with fear to touch the impurer earth
> (« The Gentleman of Venice » Act IV sc. 1 ; vol. V p. 56)?

Aber Montalto ist ein kalter, gewissenloser intrigant, dessen ehrgeiz auch den guten ruf der von ihm begehrten frau befleckt, und der so zart sprechende Cornari besitzt die rohheit und ehrlosigkeit, Claudiana, seine treue gattin, trotz ihres widerstrebens und ihrer empörung, einem anderen manne in die arme zu stossen, damit sie ihm mit diesem fremdling den heissersehnten erben erzeuge. So ist, wie bei Fletcher, auch bei Shirley die wahrheit oft der wirkung, dem augenblicklichen einfall des hastigen dramaturgen geopfert.

Überblicken wir das sehr reichhaltige dramatische lebenswerk Shirley's, so haben wir allerdings nicht die empfindung, dass er uns viel des neuen geschenkt hat. Die meisten seiner gestalten kommen uns bekannt vor, seine charakterzeichnung ist eine gewandte, aber flüchtige ; sie zeigt uns flott entworfene umrisse,

[1]) Cf. ib. p. 357.

aber es fehlt die feinere ausführung, der persönliche reiz. Wir vermissen die dichterblitze, die uns die tiefen der menschlichen seele beleuchten sollen. Dass wir auch durch die handlung seiner dramen oft an ähnliche verwickelungen älterer stücke erinnert werden, ist bei seiner epigonenstellung, bei dem reichthum der ihm vorliegenden dramatischen dichtung Englands höchst begreiflich — wir müssen im gegentheil die bemerkenswerthe unabhängigkeit anerkennen, die er sich in seiner technik der menge seiner berühmten und von ihm bewunderten muster gegenüber bewahrt hat. Oft tauchen bekannte motive auf, aber er weiss ihnen zumeist eine neue wendung zu geben, sodass seine kritiker nur selten das unerfreuliche recht haben, von einer aufdringlichen nachahmung, von einem plagiat zu sprechen.

Auch Shakespeare gegenüber kommt diese selbstständigkeit Shirley's zur geltung. So oft er sich auch unvermeidlicher weise den wegen des meisters nähert, nur ganz ausnahmsweise gestattet er sich ein lässliches, bequemes weitergehen auf der von jenem vorgezeichneten bahn. In den meisten fällen handelt es sich nur um eine berührung, um eine flüchtige ähnlichkeit, die man gern festhält, ohne immer gleich an eine entlehnung denken zu wollen. Die folgende zusammenstellung solcher ähnlichkeiten schliesst sich der chronologie der Shirley'schen dramen an.

I. « Love Tricks » (lic. 1625) :

Antonio. Oh the power of dotage,
That, like an inundation, doth overcome
The little world of man, drown all his reason...
(IV 1 ; vol. I, p. 62),

wie von Lear gesagt ist : [*He*] *strives in* his little world of man *to outscorn The to-and-fro-conflicting wind and rain* (III 1, 10). — Über eine fragliche RJ-parodie dieses stücks vgl. ib. pp. 43, 57 ; FA p. 106.

II. « The Witty Fair One » (lic. 1628) :

Sir Nicholas Treedle. *Where's* Mar-text, *my chaplain?* (II 1 ; vol. I p. 292) — Sir Oliver Martext hiess auch der vikar in As. — Wortechos aus Hamlet haben wir vielleicht in Clare's bezeichnung des superklugen Brains mit : *old truepenny* (II 2 ; ib. 305 ; vgl. Haml. I 5, 150), und in Aimwell's bemerkung über seinen rivalen Treedle : *He speaks words, but no matter* (II 2 ; ib. 306 ; vgl. Haml. II 2, 95) zu erkennen.

III. « The Wedding » (gedr. 1629) :

Wie Ophelia dem prinzen Hamlet (III 1), bringt die von ihrem bräutigam Beauford verschmähte Gratiana ihm seine geschenke zurück mit ähnlicher motivierung :

Grat. All that is left of yours, this cabinet
Delivers back to your possession ;

> There's every jewel you bestowed upon me,
> The pledges once of love.......
> They are not mine, since I have lost the opinion
> Of what I was...... (III 1 ; vol. I 401). —

Ihr über ihr verschwinden trostloser vater klagt dem ihn tröstenden arzt : *To the mind you can Apply no salutary medicine* (V 1 ; ib. p. 438), vgl. Macb. V 3, 40 und ESt. XVIII p. 133. — Ausserdem werden wir durch das duell der beiden feiglinge, des feisten Lodam und des mageren Rawbone (IV 3 ; ib. p. 421 ff.), an die unfreiwilligen duellanten Viola und Aguecheek (TwN. III 4) erinnert, aber Shirley hat dieses immer auf die lachlust des publikums wirkende thema dadurch variiert, dass für Rawbone sein diener eintritt, wodurch Lodam zur schimpflichsten unterwerfung gezwungen wird.

IV. « The Grateful Servant » (lic. 1629) :

Foscari küsst den brief, den er seiner geliebten Cleona senden will :

> A kiss, and then 'tis seal'd ! this she would know
> Better than the impression, which I made
> With the rude signet ; 'tis the same she left
> Upon my lip, when I departed from her,
> And I have kept it warm still with my breath (I 2 ; vol. II 16),

wie Coriolanus der gattin Virgilia bei ihrem schmerzlichen wiedersehen im Volsker-lager beteuert hatte :

> Now, by the jealous queen of heaven, that kiss
> I carried from thee, dear ; and my true lip
> Hath virgin'd it e'er since...... (V 3, 46)[1].

Die ähnlichkeiten mit TwN., die Ward (III 105[3]) in diesem drama erkennen möchte, beschränken sich darauf, dass Jacomo, der haushofmeister der Cleona, zu der gruppe der eingebildeten *stewards* gehört, an deren spitze Malvolio steht, und dass Leonora die verkleidung eines pagen angenommen hat. Alle anderen umstände sind verschieden.

V. « The Traitor » (lic. 1631) :

In diesem seinem tragischen meisterwerk hat Shirley der versuchung nicht widerstehen können, eines der dem gedächtniss

[1]) Ähnlich sagt in « The Coronation » (lic. 1635) Arcadius von dem kuss, den er der geliebten Polidora gegeben hat :

> Come, let me take the kiss I gave thee last;
> I am so confident of thee, no lip
> Has ravish'd it from thine (II 1 ; vol. III p. 474).

Diese verse hat schon Dyce mit der Cor.-stelle verglichen.

sich am tiefsten einprägenden motive Sh.'s zu verwerthen : das flehen des von todesangst ergriffenen Claudio, die schwester Isabella solle sein leben mit dem opfer ihrer ehre erkaufen (Meas. III 1). Alexander, der herzog von Florenz, ist in sinnlicher leidenschaft für Amidea, die schwester des edlen Sciarrha, entbrannt, aber es gelingt der jungfrau, dem jungen fürsten zum bewusstsein zu bringen, dass ihre schande auch die seinige sein würde ; Alexander bereut : *I ask Forgiveness ; in thy innocence I see My own deformity* (III 3 ; vol. II p. 144)[1]. Amidea selbst liebt Pisano, der sie treulos verlässt, um sich mit einer anderen zu vermählen ; er wird jedoch auf dem weg zu seiner trauung von dem zornigen Sciarrha erschlagen. Durch diese blutige that verfällt der bruder dem gesetz : nur einen weg der rettung gibt es noch für ihn — Lorenzo, der hinterlistige günstling des jungen herzogs, der verräther, der um den fürsten selbst zu verderben, seine tugendhafte regung bekämpft und sein verlangen nach dem besitz Amideas neu gereizt hat, theilt dem gefangenen Sciarrha mit, er solle begnadigt werden, falls Amidea sich entschliessen würde, die geliebte des herzogs zu werden. In der folgenden scene hören wir dann zu unserem erstaunen, wie der hochsinnige Sciarrha, der sofort bereit gewesen war, den seine schwester versuchenden herzog zu töten (III 2), wirklich an Amidea die bitte des schwachen Claudio richtet :

I am
Thy brother, dying brother ; if thou lov'st
Him, therefore, that for thee hath done so much ;
Died his pale hands in blood, to revenge thee,
And in that murder wounded his own soul
Almost to death, consent to lose thy innocence...
(V 1 ; ib. p. 173).

Amidea widersteht sanfter, weiblicher, aber ebenso fest wie Isabella, bis Sciarrha stolz ausruft :

So valiant !
I will not interpose another syllable
To entreat your pity ; say your prayers, and then
Thou'rt ripe to be translated from the earth,
To make a cherubin (ib. p. 174).

[1]) Die bekehrung eines wüstlings durch die vorstellungen einer tugendhaften frau ist eines der lieblingsmotive Shirleys. Aehnlich wie Amidea und der herzog stehen sich bei ihm noch Eubella und Hippolito (« LOVE'S CRUELTY » IV 2 ; vol. II 247 f.), Julietta und Lord Bonvile (« HYDE PARK » V 1 ; ib. p. 527 ff.) und Lady Peregrine und Lord Fitzavarice (« THE EXAMPLE » III 1 ; vol. III p. 310 ff.) gegenüber. Alle diese scenen erscheinen uns wie variationen des Marina-Lysimachus motivs im Per. (IV6).

Er hatte nie die absicht gehabt, sich um diesen preis von ihr retten zu lassen, er war im gegentheil von anfang an fest entschlossen gewesen, sie zu töten, weil ihm Lorenzo gedroht hatte, Amidea würde nach seiner hinrichtung doch die beute des verführers werden. Sciarrha scheint die schwester, deren tugend sich dem herzog gegenüber bereits glänzend bewährt hatte, nur abermals in versuchung geführt zu haben um für ihre ermordung einen augenblick zu gewinnen, in dem sie durch einen neuen sieg ihrer reinheit dem himmel noch näher gerückt war! Und mit dieser einen täuschung des zuschauers oder lesers hat sich Shirley noch nicht zufrieden gegeben : im letzten augenblick erklärt sich Amidea bereit, dem herzog zu willen zu sein, wird von dem zornigen bruder erstochen und beteuert in ihren letzten worten, sie habe durch ihre scheinbare nachgiebigkeit nur zeit gewinnen wollen, um dem bruder die sünde des schwestermordes zu ersparen! Zu so künstlichen konstruktionen liess sich der dichter verleiten durch den wunsch ein lockendes fremdes motiv einzufügen, und durch das echt epigonenhafte bestreben, die einfache grosse katastrophe, zu welcher der ganze gang der handlung hindrängte — eine variation des Virginia motivs : der bruder tötet die schwester, um sie vor schande zu bewahren — mit allerlei neuen zuthaten zu versehen, die die starke wirkung der tragischen that doch nur schwächen konnten.

An berühmte Hamlet-stellen denken wir bei Amideas bitte, den herzog nicht so plötzlich aus seinem sündigen leben zu reissen :

> How will good men in this remembrance
> Abhor your cruelty, that send to hell
> One with the weight of all his sins upon him?
>
> (III 2, ib. p. 138)

Vgl. Haml. I 5, 76 ff und III 3, 73 ff.

VI. « Love in a Maze » (lic. 1632) :

Bei dem erscheinen der schwestern Chrysolina und Aurelia ruft Caperwit aus :

> Thus breaks Aurora from the eastern hills.....
>
> Chrys. ...There is but one Aurora ; what do you make my sister, pray?
>
> Cap. She is the sun itself —
>
> Aur. No, sir, I am the daughter of that gentleman
> No sun, I'll assure you (I 2 ; vol. II p. 282) —

Aurelia hat möglicherweise den schrecklichen kalauer Boyet's von *daughter-beamed eyes* (LLL V 2, 168 ff.) im gedächtniss gehabt[1].

[1]) Über weitere, weniger auffällige beispiele des bei Sh. recht beliebten wortwitzes *sun : son* vgl. Wurth p. 116.

Bei Simple's erklärung : *Be as brief as you please, I can be as brief as you, and tedious too* (III 1 ; ib. p. 309) wird wohl auch Shirley an *A tedious brief scene of young Pyramus* etc. (Mids. V 1) gedacht haben. Die komödie der handwerker von Athen hatte ihm ja, wie wir noch sehen werden (vgl. p. 63 f.), einen besonders tiefen eindruck hinterlassen. Sh. selbst hat die gegensätze nochmals verbunden, in Parolles' worten : *That is the brief and the tedious of it* (All's. II 3, 34).

VII. « THE BIRD IN A CAGE » (gedr. 1633) :

Ausser durch eine anspielung auf das von Shylock geforderte pfund fleisch (III 1, vol. II, p. 402 ; vgl. FA p. 108) werden wir noch durch Rolliardo's worte : *When I have put a girdle 'bout the world* (IV 2 ; vol. II p. 439) an Sh. (Mids. II 1, 175) erinnert. Bei Shirley selbst widerholt Orseolo diese wendung *(Thou hast... almost put a girdle About the world*, cf. « THE HUMOROUS COURTIER » I 1 ; vol. IV p. 534), und es ist schon widerholt darauf hingewiesen worden, dass diese ausdrucksweise damals sehr beliebt war (cf. Bullen's Middleton VII 342 ; meine QSt II p. 15).

VIII. « THE BALL » (lic. 1632) :

Bostock, der vetter und parasit des Lord Rainbow, ähnelt in seiner feigheit und lügenhaftigkeit dem begleiter des jungen grafen von Rousillon in All's., mit dem er auch die erkenntniss gemein hat, dass ihn seine böse zunge ins unglück hineingeredet hat. Dyce hat nicht ohne grund seine kummervolle bemerkung : *This talking will undo me* (IV 1 ; vol. III p. 60) mit Parolles klagen über seine zunge (All's. IV 1) verglichen. Ausserdem findet sich in diesem stück eine bekannte unschmeichelhafte erwähnung der dichtung von Venus und Adonis : sie wird in einem athem mit Ovid's lockeren elegien, Guy von Warwick, Sir Beavis etc. genannt (vgl. CP p. 186).

IX. « THE YOUNG ADMIRAL » (lic. 1633) :

Der höfling Fabio, der, wenn er seinen fürstlichkeiten etwas wichtiges zu melden hat, vor lauter schönen redensarten nicht zur sache kommen kann (I 1, vol. III p. 101 f. ; V 2 p. 168 f.), ist zweifellos als ein zögling des Polonius (II 2) zu betrachten.

X. « THE GAMESTER » (lic. 1633) :

Der kleine page, dessen bramarbasieren den jungen tölpel Barnacle einschüchtern soll, wird *Ancient Petarre* genannt — *a pleasant allusion to the name of ancient « Pistol ». More loud and fierce than his predecessor* (Gifford-Dyce vol. III p. 246).

XI. « THE EXAMPLE » (lic. 1634) :

Iacinta. Falstaff, I will believe thee,
There is no faith in villainous man (II 1 ; vol. III p. 309) —

vgl. CP p. 201 (H4A II 4, 137 ff.).

XII. « THE LADY OF PLEASURE » (lic. 1635) :

In diesem drama werden wir nur durch die erwähnung eines

kupplers : *That has read all sir Pandarus' works* (IV 2 ; vol. IV 69) an Sh. erinnert. Die wendung : *I'll... trail a pike* (ib. p. 85 ; vgl. vol. V p. 17 : *to trail a pike*) wird nicht als ein wortecho aus H5 IV 1, 40 aufzufassen sein, sondern als ein technischer ausdruck des kriegsdienstes. — Auf eine ähnlichkeit des ausdrucks mit H4A II 2, 2 ist bei Gifford-Dyce p. 36 aufmerksam gemacht.

XIII. « The Duke's Mistress » (lic. 1636) :

Bentivolio ersticht den hinter dem wandteppich verborgenen höfling Valerio, den er für den herzog von Parma hält, wie Hamlet den Polonius. Aus der ähnlichkeit der situation ergeben sich ähnliche worte :

Val. Oh ! I am murder'd.
Ardelia. What have you done ?
Bent. Nothing but kill'd the Duke.... (V 1 ; vol. IV p. 257) —
vgl. Pol. O, I am slain !
Queen. O me, what hast thou done ?
Ham. ....Is it the king ? (III 4).

XIV. The Royal Master » (lic. 1638) :

Duke. Your sister,
That looks like a fair star within Love's sky,
Is fall'n, and by the scattering of her fires,
Declares she has alliance with the earth,
Not heavenly nature (IV 1 ; vol. IV p. 154) —

scherzhaft hatte bei Sh. einer der zuschauer denselben vergleich für die im hochzeitszuge der Anne Bullen einherschreitenden hofdamen gebraucht :

These are stars indeed ;
And sometimes falling ones (H8 IV 1, 54f.).

XV. « St. Patrick for Ireland » (gedr. 1640) :
Dicha führt seine im wald verirrten söhne in seine einsiedlerhütte :

Humble yourselves and enter, my poor boys
(V 2 ; IV p. 437),

wozu Dyce bemerkt : *Shirley appears to have the cave of Bellarius in view.* Er hat dabei wohl an die ersten worte des Bellarius gedacht :

A goodly day not to keep house, with such
Whose roof's as low as ours ! Stoop, boys ; this gate
Instructs you how to adore the heavens and bows you
To a morning's holy office (III 3).

XVI. « The Constant Maid » (gedr. 1640) :
Der diener Close nennt die ihn begünstigende amme : *My most exquisite Varges* (II 1 ; vol. IV 462), vgl. Dyce ib. : *An allusion pro-*

bably to « good man Varges » [i. e. Verges] *in Sh.; but the humour of it is not very apparent, for the nurse is no blunderer.* Verges spricht einmal zur unzeit von einer *nurse* (Much III 3, 70), sonst wüsste auch ich keine verbindung zwischen den beiden gestalten herzustellen.

XVII. « THE POLITICIAN » (1639 ?):

Durch die letzte unterredung des jungen Haraldus mit seiner mutter, der königin Marpisa, welcher der sterbende ihre buhlschaft mit Gontharus vorwirft (IV 3; vol. V p. 147ff.), ist Ward (III 94[6]) an Haml. erinnert worden. Die tötliche erkrankung des Haraldus war durch übermässigen weingenuss herbeigeführt worden, zu welchem motiv Ward (ib. 98[1]) bemerkt: *Shirley must have remembered Haml. in writing this play; possibly he also remembered Cassio in Oth.* Ich selbst würde auf keine dieser beiden vermuthungen gekommen sein, ich halte sie für sehr unsicher.

XVIII. « THE ARCADIA » (gedr. 1640):

Pamela. *What haste does tire you!*
Dametas. *Tire me! I am no woman, keep your tires to yourself; nor am I Pericles, prince of Tyre* (I 2; vol. VI p. 181),

vgl. FA p. 144.

XIX. « THE IMPOSTURE » (lic. 1640):

Durch Flavianos gleichniss: *If I but meet him handsomely, I'll make him fix'd as the north star* (V 3; vol. V p. 255) werden wir an Caesars letzte rede (III 1, 60ff.) erinnert, und durch Volterinos bemerkung über seine angebliche mutter: *I left her in a sieve was bound for Scotland This morn, to see some kindred* (V 4; ib. p. 264) an Macb. I 3, 8.

XX. « THE CARDINAL » (lic. 1641):

Zu der ersten scene des zweiten aktes dieser tragödie hat Ward (III 94[6]) auf H5 verwiesen. Columbo ist in der that ebenso entschlossen, den entscheidungskampf zu wagen wie könig Heinrich, auch er erklärt:

If here be any dare not look on danger,
And meet it like a man, with scorn of death,
I beg his absence . . . .
Or, if in all your regiments you find
One man that does not ask to bleed with honour,
Give him a double pay to leave the army (vol. V p. 291) —

vgl. H5, IV 3, 34ff. —

Hernando's drohung:

If I were to kill him [the Cardinal], he should have
No time to pray; his life could be no sacrifice,
Unless his soul went too (IV 1; ib. p. 316)

fasst die gedanken des auf den betenden Claudius blickenden Hamlet (III 3) knapp zusammen.

XXI. « THE SISTERS » (lic. 1642):

Die zofe Francescina, die von ihrer verliebten herrin zum singen aufgefordert wird, sagt:

> I can sing Venus and Adonis to you...
> Or will you hear the pleasant ditty,
> How fair Calisto first became a nun? (III 2; vol. V p. 392). —

Als sich Farnese, der prinz von Parma, und der sich für ihn ausgebende räuberhauptmann Frapolo gegenüber stehen, ruft der clown Piperollo aus: *Send for a lion, and turn him loose; he will not hurt the true prince* (V 2; ib. p. 421). Anspielungen auf diese thierfabel sind ja häufig zu finden (vgl. z. b. Kölbings kleine sammlung ESt. XVI 454ff.), aber es kann doch möglich sein, dass Shirley eine äusserung des ihm vertrauten Falstaff im gedächtniss hatte (H4A II 4; vgl. FA p. 150).

XXII. « THE COURT SECRET » (1642? gedr. 1653):

Manuel küsst Clara's hand:

> Did you not
> Feel a chaste trembling on my lip? With such
> A fear do pilgrims salute holy shrines,
> And touch the flesh of martyrs (I 1; vol. V p. 445) —

wie der Juliens hand ergreifende und küssende Romeo gesagt hatte:

> If I profane with my unworthiest hand
> This holy shrine, the gentle fine is this:
> My lips, two blushing pilgrims, ready stand
> To smooth that rough touch with a tender kiss (I 5, 95ff.).

Dasselbe gleichniss, aber ohne den die ähnlichkeit vervollständigenden kuss der hand, hatte schon Montalto für Domitilla gebraucht (« THE TRAITOR » I 2; vol. IV p. 120).

XXIII. « THE TRIUMPH OF BEAUTY » (1640? gedr. 1646):

Bei dem entwurf dieses dramolets hat sich Shirley die sache zu leicht gemacht — es ist der einzige fall, in dem er sich wirklich ein Sh.-plagiat gestattete. Die erste scene (vol. VI p. 319ff.) zeigt uns eine schaar schäfer, echte bauern ohne arkadischen flitter, die unter der führung Bottles berathschlagen, was sie wohl thun könnten um den melancholischen prinzen Paris von Troja zu erheitern. Sie beschliessen, die tragödie vom goldenen Vliess aufzuführen, die rollen werden vertheilt — alles, wie schon Langbaine festgestellt hat (vgl. FA p. 315f.), genau nach dem muster der handwerker von Athen in Mids., die ihres herzogs hochzeit mit einer aufführung schmücken wollen. Nur sind bei Shirley alle vorbereitungen umsonst, es kommt gar nicht zur darstellung der tragödie, sondern die schäfer begnügen sich mit einem tanz, der von dem erscheinen

des götterboten Merkur unterbrochen wird. Merkur überbringt dem jungen prinzen den verhängnissvollen apfel — der ernste theil des maskenspiels beginnt. In der schäferscene lassen sich auch wörtliche anklänge an Sh.'s text erkennen, Bottle treibt mit den schwierigen wörtern der englischen sprache dasselbe spiel wie Bottom der weber, kurz, Shirley hat nicht das mindeste gethan, seine nachahmung zu verschleiern. —

Ausser den in der sechsbändigen Gifford-Dyce'schen ausgabe gedruckten dramen ist unserm dichter von A. H. Bullen auch noch die komödie « CAPTAIN UNDERWIT » (1640) [1] zugeschrieben worden. Trotz des sehr unhöflich gehaltenen protestes Fleays (BCh. I p. 48f.) und trotz Wards zweifeln (III p. 120) möchte ich Bullens annahme nachdrücklich unterstützen. Das stück scheint auch mir ganz im stile Shirleys geschrieben zu sein, und die bereits von Bullen hervorgehobenen übereinstimmungen mit echten dramen werden sich bei einer genauen prüfung noch vermehren lassen. [2] Dass die komödie auch verschiedene Sh.-anklänge enthält, stimmt ebenfalls gut zu Shirley's autorschaft.

Der titelheld, der übrigens im stück selbst nur eine sehr untergeordnete rolle spielt, sagt zu seinem diener Thomas: *Thomas, I must thinke how to provide mee of warlike accoutrements to accomodate, which comes of Accomodo: Shakespeare* (I p. 320) — vgl. Shallows etymologie in H4B III 2, 72ff. (cf. FA p. 144*, 156). Der diener Thomas selbst gestattet sich bei einer anderen gelegenheit einen witz auf kosten des kriegerischen namens des « Speerschüttlers ». Unter den sich seiner meinung nach auf das kriegswesen beziehenden « martialischen » büchern, die er für seinen herrn gekauft hat, befinden sich neben werken wie *The Sword Salve, The Buckler of Faith, The Book of Cannons* etc. auch Shakespeares werke. Underwit fragt verwundert, warum er diese bühnenspiele gekauft habe, wird aber ziemlich scharf abgeführt:

1) Gedruckt in Bullen's Old English Plays II 315ff.

2) Man vergleiche noch Sir Richard Huntlove's bemerkung über die *Doctors* seiner frau (I; p. 325) mit « THE POLITICIAN » I 1, vol. V p. 99; die karikatur des plänemachers Engine mit seinem perücken-monopol (III 3; p. 354ff.) und Shirley's spott über die *Projectors* in der maske « THE TRIUMPH OF PEACE » vol. VI p. 269ff.; Courtwell's anspielung auf den Grosstürken und seine concubinen (IV 3; p. 385) mit « THE GENTLEMAN OF VENICE » I 2, vol. V p. 13; die Shirley, dem bearbeiter der « Arcadia », besonders nahe liegende anspielung auf Dametas (IV 5; p. 392) mit « THE WITTY FAIR ONE » II 2, vol. I p. 300. Der feigling Device erreicht denselben höhepunkt der erbärmlichkeit wie Lodam in « THE WEDDING » IV 3, vol. I p. 426: auch er händigt seinem gegner schliesslich noch sein eigenes schwert aus und versichert ihn seiner liebe (V 1; p. 400f.). Im verein mit den von Bullen in seinen anmerkungen verzeichneten parallelstellen ergeben diese übereinstimmungen m. e. genug beweiskräftiges material für die echtheit des stückes.

Un. Shakespeare's *Workes.* — *Why,* Shakespeares *Workes?*
Tho. *I had nothing for the pikemen before.*
Un. *They are plays.*
Tho. *Are not all your musterings in the Countrey so, Sir?* (II, 2; p. 342).

Captain Sackburie sagt zu dem jungen Courtwell :

All thy tenants,
That shall.... marsh like Cavaliers with tilting feathers,
Gaudy as Agamemnons in the play... (II, 1; p. 339).

Bullen fragt : *Can the reference be to « Troilus and Cressida »?* Diese möglichkeit lässt sich nicht bestreiten, näher liegt es aber, an eine eigene arbeit Shirleys zu denken, an seine dramatisierung des streites des Ulysses und des Aiax um Achills waffen : « *The Contention of Ajax and Ulysses for the Armour of Achilles* » (1640? gedr. 1659). In diesem dramolet, das nur auf einer privatbühne aufgeführt worden zu sein scheint, kommt Agamemnon an der spitze der griechenfürsten *in state* auf die bühne gezogen.

Die zweite liebhaberin des stückes, die schwester der leichtfertigen Lady Huntlove, eine sehr neckische junge dame, vergleicht den sich steif und schüchtern verhaltenden jungen Courtwell mit einem geiste :

Blesse me how
He staires upon me and takes roote, I thinke.
It mooves, and now to earth is fixt agen;
Oh, now it walkes and sadly marches this way.
Is't not a ghost? heele fright me. Oh, sweet sir,
Speake if you can and say who murderd you.
It points at me......... (II, 2; p. 349).

Bei dieser harmlosen parodie wird gewiss auch der dichter an den berühmtesten theatergeist seiner epoche gedacht haben, an den geist des alten Hamlet.

VII. HENRY GLAPTHORNE.

Ausgabe :

Plays and Poems, now first collected, with Illustrative Notes and a Memoir of the Author. In 2 vols. London, John Pearson, 1874.

Für Henry Glapthorne's stellung zu den grossen dichtern der Elisabethischen periode ist eine unterlassung bezeichnend. In

seinem 1643 gedruckten gedichte « *Whitehall* », einer klage dieses palastes über seine, im vergleiche mit der glänzenden vergangenheit so traurige, des königs beraubte gegenwart, gedenkt der dichter bei einem rückblick auf die regierungen der englischen könige und königinnen, die in Whitehall residiert hatten, im zeitalter der jungfräulichen königin der kühnen seefahrer und der glorreichen kämpfe mit spanien, aber mit keinem wort der dichter Spenser und Shakespeare. Der aufschwung der englischen litteratur fällt nach Glapthorne erst in die friedliche regierung Jacob des Ersten :

> The Muses then did florish and upon
> My pleasant mounts planted their Helicon (vol. II p. 246).

Als die führer dieser litterarischen bewegung werden Ben Jonson, Beaumont und Fletcher, Donne und Chapman volltönig ge priesen :

> Then that great wonder of the knowing age,
> Whose very name merits the amplest page
> In Fames faire book, admired *Johnson* stood
> Up to the chin in the Pierian flood....
> Then those two thunderbolts of lively wit
> *Beaumont* and *Fletcher* gloriously did sit
> Ruling the Theater, and with their cleane
> Conceptions beautifying the Comick Scene.
> And noble *Donne* (borne to more sacred use)
> Exprest his heavenly raptures...
> *Chapman* like *Homer* in me often reads
> His Oddises, and lofty Iliads (ib. p. 246 f.).

Die ihm zeitlich näher liegenden werke dieser männer erschienen ihm offenbar werthvoller als die schöpfungen der vertreter der blüthezeit der englischen dichtung.

Dieser auffassung entspricht es, dass wir in Glapthorne's dramen selten eine unmittelbare wirkung Shakespeare's verspüren. Tritt er aber doch einmal in den kreis des meisters, so gestattet er sich so plumpe nachahmungen, dass sie als plagiate bezeichnet werden müssen. Sein haushofmeister Alexander Lovell, der in der komödie « THE LADY MOTHER » (lic. 1635) [1] sein unwesen treibt, ist ein epigone des Malvolio : wie dieser, hält auch er sich für den bevorzugten günstling seiner herrin, wie dieser, wird auch ihm von einer gegen ihn verbündeten gruppe von witzbolden übel mitgespielt — Ward [2] konnte mit recht von einer schamlosen kopie der Sh.'schen gestalt sprechen. Auch die anleihe, welche Glap-

1) Cf. Bullen's OEP. vol. II.
2) III, 154.

thorne für sein Lustspiel « WIT IS A CONSTABLE » (1639) bei Sh.'s « Much Ado » gemacht hat, ist keine bescheidene : die massregeln, welche der Constable Busie den wächtern der öffentlichen sicherheit gibt, sind den vorschriften Dogberry's entlehnt, was uns besonders bei dem ihnen einem diebe gegenüber anempfohlenen verhalten auffällig wird (Act V sc. 1 ; vol. I p. 226 f.)[1].

Ausserdem sind noch wenige ähnlichkeiten in wort und bild beachtenswerth :

> Warme charity no more inflames my brest
> Than does the gloweworme s ineffectual fire
> The hand that touches it..... (LADY MOTHER IV 1 ; l.c. p. 178),

vgl. Haml. I 5, 89 f.[2]. In derselben komödie sagt Thorowgood bei der vertheidigung der geliebten frau zum richter :

> Noe, scarlett man, I question thy witt,
> At least thy Humanity and the Conscience,
> That dares imagine to destroy this wealth,
> To hang this matchless diamond in the eare
> Of Ethiope Death (V 2 ; l. c. p. 192 f.),

vgl. Romeo I 5, 47 f. [3].

Busie spricht von *the mad boyes That traile the puissant Pike* (WIT IN A CONSTABLE, Act V sc. 1 ; vol. I p. 231 f.), wie Pistol könig Heinrich V gefragt hatte : *Trail'st thou the puissant pike* (IV 1, 40), und Formal, der diener des Alderman Covet in diesem lustspiel, gebraucht gelehrt klingende wörter falsch. Er sagt z. B. von einem gesang : *Tis very odoriferous* (Act III ; vol. I p. 206).

Zu Mixums spott : *He has more titles then the great Turke* (THE HOLLANDER (gedr. 1632 ; Act III ; vol. I p. 114) vgl. H6A IV 7, 73 ff. [4],

1) Cf. Pearson's Reprint vol. I p. 252.

2) Cf. Bullen l. c. p. 102. Auf einen — unbedeutenden — anklang an Temp. I 2, 387 in diesem stück (II p. 132) ist FA p. 120 aufmerksam gemacht.

3) Eine variation dieses seit Sh. sehr beliebten bildes bietet der sich fortwährend wiederholende Glapthorne in « THE LADIES PRIVILEDGE » (1640) : *This unvalued jemme Of pretious honour that hangs on my soule Like a well polish'd Jewell in the eare Of the exactest beauty* (Act IV ; vol. II 142). Vgl. in Chapman's « Bussy d'Ambois » : *Truth's words like jewels hang in the ears of kings* (p. 279) ; in Shirley's « The Gentleman of Venice » : *Venice is a jewel, a rich pendant, would Hang rarely at the great Turk's ear* (III 1 ; vol. V 37) ; « The Cardinal » : *How vast are your corruptions and abuse Of the king's ear ! at which you hang a pendant, Not to adorn, but ulcerate* (II 3 ; vol. V 302), und oben pp. 10 f., 30, 36.

4) An Mids. wird wohl auch Glapthorne gedacht haben bei folgender bemerkung des Fortresse in diesem drama : *Now cos Sconce, our Order does constraine us to a frisk, a dance about you, as the Fairies tred about their great King Oberon* (Act IV ; vol. I p. 137).

und zu den Worten des sterbenden Wallenstein: *Thus coward Hare Prey on a dying Lyon* (Act V; vol. II p. 80) K. John II 1, 137 f. und Kyd's Sp. Tr. I 2, 172.

VIII. SHAKERLEY MARMION.

Ausgaben:

Dramatic Works. With Prefatory Memoir, Introduction and Notes. Edinburgh and London 1875.

Dodsley-Hazlitt vol. XIII.

Unter den dramen des SHAKERLEY MARMION weist nur « THE ANTIQUARY » (gedr. 1641) einige auffälligere Sh.-anklänge auf, die ihrer mehrzahl nach in den reden Aurelios, des ersten liebhabers des stückes, zu finden sind. Bei seinem nächtlichen zwiegespräch mit der an ihrem fenster stehenden Lucretia erinnert nicht nur die situation an RJ II, 2, sondern der dichter hat sich unwillkürlich auch im wortlaut wiederholt seinem berühmten vorbild genähert:

Aurelio. Shine still, fair mistress;
And though in silence, yet still look upon me.
Your eye discourses with more rhetoric
Than all the gilded tongues of orators
(II; DH. XIII p. 438) —

vgl. Romeo. She speaks, yet she says nothing: what of that?
Her eye discourses; I will answer it (v. 12f.);

Aur. O, that I were a veil upon that face,
To hide it from the world! (ib. p. 439f.) —

vgl. Rom. O, that I were a glove upon that hand,
That I might touch that cheek! (v. 24f.);

Aur. Wanton Love
Whom former ages, flattering their vice....
Have term'd a god, laughs at your perjuries
(ib. p. 440) —

vgl. Juliet. At lovers perjuries, They say, Jove laughs (v. 92f.).

In einer spätern rede des Aurelio haben die herausgeber ein wortecho aus Lucr. erkannt (vgl. DH. l. c. Act. III p. 473), und da der dichter gerade bei den worten dieses charakters so oft an Sh. gedacht hat, ist vielleicht auch seine folgende bemerkung als eine scherzhafte wiedergabe der bekannten worte des Brutus (Cæs. IV

3, 218ff.) zu betrachten : *There is, sir, a critical minute in every man's wooing, when his mistress may be won ; which if he carelessly neglect to prosecute, he may wait long enough before he gain the like opportunity* (Act IV ; p. 487).

Aemilias werben um die gunst der als page verkleideten Angelia:

> Do but yield unto me,
> My arms shall be thy sphere to wander in (IV, p. 482)

ist mit dem buhlen der Venus verglichen worden (VA v. 229ff.). Auffälliger ist eine übereinstimmung mit LLL. Der Bravo prahlt: *I tell thee, boy, I do as much surpass Hercules at my rapier, as he did me in club-fighting* (Act III ; p. 457), wie Don Armado gesagt hatte : *Strong-jointed Samson ! I do excel thee in my rapier as much as thou didst me in carrying gates* (LLL I, 2, 77ff.).

IX. HENRY PORTER.

In dem einzigen uns erhaltenen drama HENRY PORTERS, betitelt « THE TWO ANGRY WOMEN OF ABINGTON » (gedr. 1599) sagt Mrs. Barnes zu Frank Goursey:

> How, sir ? your wife ! wouldst thou my daughter have ?
> I'll rather have her married to her grave.... (DH. VII 329),

cf. RJ III 5, 141, wo Lady Capulet von Juliet sagt:

> I would the fool were married to her grave ;

vgl. FA p. 9, wo ausserdem auf ein wortecho aus einer rede Falstaff's hingewiesen ist (*good manhood* vgl. H4A II 4 und DH. VII 318). Eine CP p. 427 angedeutete Hamlet-spur habe ich nicht bemerkt [1].

X. GEORGE WILKINS.

Die auf starke nerven berechnete tragikomödie des GEORGE WILKINS, « THE MISERIES OF INFORST MARRIAGE » (gedr. 1607), weist nur zwei bekannte übereinstimmungen mit Sh. auf:

[1]) Ein artikel, betitelt « *An Important and Neglected Elizabethan Dramatist, Henry Porter* » in Transactions and Proceedings of the American Philological Association (1902) vol. XXXIII p. LXXXII enthält nur eine knappe inhaltsangabe eines noch nicht gedruckten aufsatzes von C. M. Gayley über Porter. Von Sh.-einflüssen scheint in ihm nicht die rede zu sein.

Ilford. *Women are in churches saints, abroad angels, at home devils*
(DH. IX p. 475) —

vgl. Oth. II 1, 110ff., wo Iago eine variation dieses themas vorträgt;

Scarborow's Sister. Shall I be left then like a common road,
That every beast that can but pay his toll
May travel over, and, like to camomile,
Flourish the better being trodden on
(ib. p. 522) —

vgl. H4A II 4. Da diese vergleiche aber auch sonst nicht selten auftreten — namentlich *camomile*-stellen ernster und lasciver art sind recht häufig — genügen sie nicht zur feststellung eines Sh.-einflusses.

Etwas auffälliger, aber auch nicht beweiskräftig, ist, dass Scarborow die tote Clare mit einem schönen buch vergleicht, wie Othello die lebende Desdemona. Der mohr sagt:

Was this fair paper, this most goodly book,
Made to write 'whore' upon? (IV 2, 71) —

Scarborow breiter und geschmacklos:

Though dead, yet she does look
Like a fresh frame or a new printed book
Of the best paper, never look'd into
But with one sullied finger, which did spot her (ib. p. 505).

XI. GERVASE MARKHAM UND LEWIS MACHIN.

Drei handlungen bietet das drama « THE DUMB KNIGHT », gedruckt 1608 als die gemeinschaftliche arbeit zweier dramatiker, GERVASE MARKHAM's, dessen name jedoch bald wieder von dem titelblatt verschwunden ist, und LEWIS MACHIN's, des verfassers und unterzeichners der kurzen vorrede *To the understanding Reader*.

Die haupthandlung, welche den titel geliefert hat, erzählt uns die liebe des prinzen Philocles für die schöne Mariana, die ihn einen kuss mit dem gelöbniss einjähriger stummheit bezahlen lässt — eine thörichte laune, die sich an ihr selbst rächt. Nachdem viele ärzte ihre kunst an dem so plötzlich verstummten umsonst versucht haben, lässt der freund und gönner des Philocles, der könig von Cyprus, verkünden, dass der nächste heilkünstler beim gelingen der kur mit gold und gunst reichlich belohnt, im falle des misslingens aber mit dem tod bestraft werden würde:

The next shall help him, or else lose his blood
(Act II; DH. X 148).

Nach dieser proclamation erklärt sich Mariana, im vertrauen auf ihre gewalt über den liebenden, bereit die kur zu übernehmen — warum, ist im drama nicht ersichtlich, weil der dramatiker den beweggrund, der in seiner quelle die handlungsweise der frau bestimmte, ihre habsucht, aus rücksicht auf den charakter seiner heldin unterdrückt hat. Philocles aber, der sich durch den ihr geleisteten eid gebunden glaubt, schweigt auch ihr gegenüber, trotz ihres flehens — hatte sie selbst ihm doch gedroht:

> Break thou this vow, I'll hold thee for a villain:
> And all the world shall know thy perjury
> (Act II, p. 143).

Erst im letzten augenblick, wie das beil des henkers schon über Marianas haupt schwebt, schreit er auf: *Hold, or thine hand shall be thine own destruction* (III p. 156). Ihr leben ist gerettet, den geliebten aber hat sie verloren, denn Philocles, der, um sie zu retten, seinen schwur brechen musste, will sich erst dann wieder mit ihr versöhnen, wenn sie ihm ein gleich grosses opfer gebracht habe.

Die quelle dieses theiles der handlung ist bekannt, er beruht in seinen hauptzügen auf einer novelle Bandellos (III 17), die der dramatiker auch in Belle-Forest's französischer übersetzung oder in den englischen versionen von Fenton und Painter gelesen haben kann [1]. Sh.-Anklänge sind mir in den scenen der Mariana nicht aufgefallen.

Die Mariana-Philocles episode ist angeschlossen an einleitende scenen, die sich mit der werbung des königs von Cyprus um die königin von Sicilien beschäftigen. Diese fürstin hat ihre einwilligung von dem ausgang eines doppelten zweikampfes abhängig gemacht, der von zwei grossen ihres reiches und dem könige selbst und seinem günstling Philocles ausgefochten wird. Der könig unterliegt, aber Philocles besiegt zuerst seinen gegner, und dann im entscheidenden duell auch noch den besieger des königs, wodurch er seinem herrn die braut gewinnt. Der edelmann aber, der den könig geworfen hatte, der herzog von Epirus, empfindet seine schliessliche niederlage als eine blutige sühne fordernde schmach — Philocles muss untergehen und jedes mittel, auch ein verbrechen, soll ihm zur erreichung dieses zieles willkommen sein:

> I am resolv'd, since virtue hath disdain'd
> To clothe me in her riches, henceforth to prove
> A villain fatal, black and ominous (I p. 133).

Seine rache soll aber nicht nur Philocles, sondern auch den könig

[1]) Vgl. meine Stud. z. Gesch. der it. Nov. p. 96. Fleay's bemerkung, der ernste theil des dramas beruhe auf *einer* novelle Bandellos (BChr. II 58) ist ungenau.

treffen und zwar beide durch die königin, des herzogs frühere herrin, deren ehre und leben er ohne zögern seinem hass opfert. Er bezichtet die königin des ehebruchs mit Philocles, und es gelingt ihm, den leichtgläubigen könig zu bestimmen das schuldlose paar zum tode zu verurtheilen. Auf diese weise erhält Mariana die gelegenheit Philocles von der echtheit ihrer liebe zu überzeugen : sie begiebt sich in seinen kerker und überredet ihn in ihren kleidern zu entfliehen. Die königin aber besteht auf dem ihr vom gesetz gewährten recht, dass ihr prozess durch einen zweikampf zwischen ihrem ankläger und einem ihre sache vertheidigenden ritter entschieden werden solle. Beim letzten trompetenstoss erscheint der verkleidete Philoclcs und bekämpft und besiegt den herzog, der sich in todesangst als verläumder bekennt.

Das oft verwendete motiv der unschuldig des ehebruchs angeklagten frau, für die bei dem gottesgericht ein unbekannter ritter eintritt, könnte der dramatiker einer anderen, ebenfalls von Painter übersetzten novelle Bandellos entlehnt haben, der geschichte von der unglücklichen herzogin von Savoyen [1]. Neben diesen Sh. fremden elementen der handlung lässt sich aber sehr deutlich der einfluss seiner gewaltigen eifersuchtstragödie, des « Othello », erkennen : der herzog von Epirus und die drei von seinen ränken umgarnten menschen, der könig, die königin und Philocles verhalten sich zu einander wie Iago und seine drei opfer, Othello, Desdemona und Cassio. Wie Iago, empfindet der herzog für die frau, deren leben er zu vernichten bestrebt ist, weder liebe noch hass, sie ist ihm nur das mittel zum zweck ; wie Iago's hass den untergang Othellos und Cassios verlangt, wendet sich die rache des herzogs gegen den könig und Philocles. Wie Iago, rechnet der herzog auf die eifersucht des königs, und dieser könig schenkt seinen verläumdungen noch rascher, noch verblendeter gehör als der mohr den einflüsterungen seines fähnrichs ; wie Iago den schuldlosen Cassio anklagt, bezeichnet der herzog den edlen Philocles als den buhlen der königin. Die schändliche anklage wird viel plötzlicher, viel derber ausgesprochen, es fehlt dem herzog die teuflische schlauheit, mit der Iago die seele Othellos für die willige aufnahme seiner verläumdungen vorbereitet, aber die ausführung des planes erinnert oft an Iago's tücke : wie dieser Cassio zu Desdemona sendet, um ihn mit Othello bei ihr finden zu können, bestellt der herzog Philocles zur königin und lässt die ahnungslosen dann von dem könig belauschen. Auch aus dem Dialog klingt uns manche bekannte wendung ans ohr. Iago will Cassio um jeden preis beseitigen, denn

[1]) Vgl. Bandello II 44 ; meine Studien etc. p. 95f. Uber Fletchers benutzung dieser novelle vgl. QSt. I p. 69.

If Cassio do remain,
He hath a daily beauty in his life
That makes me ugly (V 1, 18) —

ähnlich sagt der herzog von Philocles : *Thy virtue is the ground of my dislike* (I, p. 134) ; Iago spricht von der arglosigkeit des Mohren :

The Moor is of a free and open nature,
That thinks men honest that but seem to be so
(I 3, 405) —

wie der herzog von dem könig sagt : *He's simple, honest, and loves downy rest* (III p. 170) ; Iago spottet über die leichtgläubigkeit Othellos :

Thus credulous fools are caught ;
And many worthy and chaste dames even thus,
All guiltless, meet reproach (IV 1, 46) —

der herzog ruft aus :

Blessed credulity, thou great God of error,
Thou art the strong foundation of huge wrongs
(IV p. 183).

Ausserdem hat der herzog von Iago die vorliebe für monologe geerbt, in denen er uns seine schwarze seele und seine verbrecherischen pläne enthüllt. Dass alle diese ähnlichkeiten der beiden verräther nicht zufälliger art sind, sondern dass Machin's herzog in der that ein nachkomme Iagos ist, bezweifle ich nicht. Eine gewisse grösse erhält seine schurkerei dadurch, dass er nicht wie Iago nur an die befriedigung seiner rache denkt, sondern beabsichtigt nach dem tode der königin ihre unschuld zu proklamieren, den könig zu stürzen und die krone für sich selbst zu gewinnen (IV p. 181).

Auch die worte des königs und Othellos berühren sich hin und wieder, am auffälligsten bei der erwähnung der hand der gattin. Othello nimmt Desdemonas hand :

This hand is moist, my lady....
Hot, hot and moist . . . (III 4, 36 ff.),

und der seine gemahlin und Philocles beobachtende könig sagt : *Now doth her moistening palm glow in his hand* (IV p. 177). Im übrigen hat er mit Othello die rasch geweckte, blinde eifersucht gemein, aber nicht die erschütternden akzente, die uns bei dem mohren zum mitleid zwingen.

An andere Sh.-dramen werden wir durch eine der häufigen wiederholungen eines grausamen gedankens Hamlets erinnert : Epirus sagt zu dem könig :

> Nay, be but patient, smooth your brow a little,
> And you shall take them, as they clip each other,
> Even in their height of sin, then damn them both,
> And let them sink before they ask God pardon,
> That your revenge may stretch unto their souls
> (III p. 173 f.) —

(vgl. Haml. III 3, 88 ff.), und durch den formelhaften vers: *In single opposition, hand to hand* (IV p. 180), der in H4A I 3, 99 steht, ausserdem aber auch noch in zwei anderen dramen der zeit nachgewiesen ist (vgl. oben p. 13 Anm. 3).

In den komischen scenen, die in diese reiche, wiederholt das gebiet der tragödie streifende doppelhandlung eingeschoben und nur sehr mangelhaft mit ihr verbunden sind, spielt sich die buhlschaft der leichtfertigen Lollia, der gattin des advokaten *(orator)* Prate, mit lord Alphonsus ab, einem der kämpen der königin von Sicilien. Dieses satyrspiel enthält eine sehr auffällige, längst bemerkte Sh.-erinnerung. Prate's schreiber, Precedent, ein wüster mensch, dessen mund von zoten überfliesst, zitiert einige der bekanntesten, häufig parodierten verse aus « Venus and Adonis », die einigermassen berüchtigte *park-deer-fountain*-stelle (v. 229ff.) und zwei verse aus der ersten rede der Venus (v. 17f.; vgl. CP p. 81). Sein urtheil über die dichtung kleidet Precedent in die worte; *Thou best book in the world!.... A book that never an orator's clerk in this kingdom but is beholden unto; it is called « Maid's Philosophy, or Venus and Adonis »* (III p. 158f.) Es ist kurios, dass sich der dramatiker, der diesen unreinlichen burschen auf die bretter stellte, zu dieser indirekten kritik der Sh.'schen dichtung berechtigt glaubte.

Einen merkwürdigen namen hat die zwischen Lollia und Alphonsus vermittelnde kupplerin, sie heisst Mrs. *Collaquintida.* Wenn wir die nahen beziehungen uuseres dramas zu Oth., und besonders zu Iago, erwägen, kommt einem der gedanke, dass einer seiner vergleiche für diese namenswahl bestimmend war. Er hatte von dem mohren gesagt: *The food that to him now is as luscious as locusts, shall be to him shortly as bitter as c o l o q u i n t i d a* (I 3).

XII. LODOWICK BARRY.

In LODOWICK BARRY's komödie « RAM-ALLEY: OR MERRIE TRICKES » (gedr. 1611) hat Fleay verschiedene minutiöse wörtliche übereinstimmungen mit RJ erkannt und aufgezeichnet (vgl. BCh. I p. 31; CP p. 95). Ausserdem sind in dem text des stückes wortechos aus H4B und H5 bemerkt worden (vgl. FA p. 73f.), und Fleay sagt (l. c. p. 32) über das ganze stück: [*It*] *is especially inte-*

resting to the Shakespeare student for its reminiscences of lines from H4, Merch., Haml., Oth., etc. Am deutlichsten ist mir der einfluss von H4 und H5 geworden : Barry hat zwei gestalten eingeführt, die uns in ihrer denk- und sprechweise immer wieder an Pistol erinnern — den lieutenant Beard und den Captain Puff, der durch ein versehen des verfassers oder des herausgebers in manchen scenen Face genannt wird. Wörtlich wiederholt der erstere, wie schon FA p. 74 angegeben ist, Pistols ausruf : *Die men like dogs* ; er schwört *Foutre* und *Fico for* wie dieser und leistet sich ebenso bombastische, an den schwulst der alten tragödie erinnernde phrasen :

> Must men in darkness bleed ? then, Erebus, look big....
> . . . . . . Revenge ! revenge ! come up,
> And with thy curled locks cling to my beard
> (IV ; p. DH. X p. 353) ;
> Is blood the theme, whereon our time must treat ?...
> Why then burn, rage : set Beard and Nose on fire
> (IV; p. 358f.).

Namentlich Beards mittheilung, dass die dirne Frances von den gerichtsdienern gefasst worden sei, ist ganz im stil der Pistol'schen meldung von der verhaftung der Doll Tearsheet gehalten :

> Briefly thus :
> Thy wife, your daughter, and your lovely niece,
> Is hurri'd now to Fleet Street : the damn'd crew
> With glaves and clubs have rapt her from these arms
> (IV ; p. 358) —

vgl. H4B V, 5.

Während Beard Pistol's pathos geerbt hat, ähnelt ihm der Captain Puff — der seinen namen wohl der erwähnung des *goodman Puff* und Pistols entrüsteter entgegnung : *Puff ! Puff in thy teeth, most recreant coward base !* (H4B V, 3) verdanken wird — vor allem durch seine prahlhanserei und seine feigheit. Die scene, in der Puff von William Small-shanks und seinem freunde Boutcher gezwungen wird auf den tisch zu steigen und zur allgemeinen belustigung in der rolle eines pavians allerlei grimassen zum besten zu geben (IV ; p. 347ff.), ist eine geschickte variation der bestrafung Pistols, der auf Fluellens drohenden befehl hin widerstandslos lauch verzehrt (H5 V, 1).

Eine übereinstimmung mit Merch. habe ich nur darin finden können, dass die witwe Taffata und ihre zofe Adriana die freier der witwe kritisieren wie vor ihnen Portia und Nerissa die um die herrin werbenden fürstlichkeiten. Aber die viel kürzere scene Barrys (Act II, p. 302f.) könnte nur als eine sehr flüchtige, schwache kopie der oft nachgeahmten witzigen plauderei der Sh.'schen frauen betrachtet werden. Die Hamlet und Othello-anklänge sind mir entgangen.

XIII. NATHANIEL FIELD.

NATHANIEL FIELD ist in seinen beiden selbständigen dramen Sh. gegenüber, dessen gestalten er als schauspieler auf der bühne so oft verkörpert hatte, bemerkenswerth unabhängig geblieben. Eine gewisse Hamlet-ähnlichkeit ist in seinem ersten und besten schauspiel « A WOMAN IS A WEATHERCOCK » (gedr. 1612) zu erkennen : Scudmore, der seiner treulosen geliebten ins gewissen redet und sie durch seine vorwürfe reuig stimmt, erinnert an den seine mutter anklagenden Dänenprinzen. Bei den worten der Bellafront :

> O, I am sick of my corruption !
> For God's sake, do not speak a word more to me....
> O, peace ! for you speak sharpness to my soul...
> O, thy dear words have knock'd at my heart's gates,
> And enter'd . . . . (Act III sc. 2 ; DH. XI p. 51ff.)

hat Field sicherlich an das flehen der königin Gertrude gedacht :

> O Hamlet speak no more :
> Thou turn'st mine eyes into my very soul....
> O speak to me no more ;
> These words, like daggers enter in mine ears...
> O Hamlet, thou hast cleft my heart in twain
> (Act III sc. 4).

Ausserdem findet sich in « AMENDS FOR LADIES » (gedr. 1618) im munde eines Londoner bürgers, der ein duell verhindern will, die schon öfters besprochene anspielung auf Falstaff's betrachtungen über die ehre :

> Seldon. Did you never see
> The play where the fat knight, hight Oldcastle,
> Did tell you truly what his honour was ?
> (Act IV sc. 3 p. 152),

(vgl. H4A V 1 ; cf. DH. XI p. 152, CP. p. 127).

XIV. JOHN COOKE.

Einige unwesentliche übereinstimmungen mit Sh. in worten und redensarten sind auch in JOHN COOKE's Lustspiel « GREENES TU QUOQUE, *or, the Cittie Gallant* » (gedr. 1614) bemerkt worden [1], wozu noch auf eine ähnlichkeit in einem gleichniss aufmerksam gemacht werden kann. Den vorwürfen seiner schwester Joyce gegenüber sagt Will Rash :

[1]) Cf. DH. XI p. 246 (Mds.) ; 267 (Hml.) ; 283 (Merch.) ; FA. p. 79 (H4A).

A woman's tongue, I see, is like a bell,
That, once being set agoing, goes itself (DH. XI p. 255);

in Lucr. lautete das glockengleichniss:

For sorrow, like a heavy-hanging bell,
Once set on ringing, with his own weight goes...
So Lucrece, set a-work, sad tales doth tell (v. 1493ff.).

Folgende verse in der erfolglosen werbungsrede des Staines

« Speak but one word, and I'm satisfi'd:
Or do but say but mum, and I am answer'd ».
No sound? no accent? Is there no noise in women? (p. 252)

betrachtet Fleay (BCh. I 73) als eine offenbare parodie zweier RJ-stellen:

Mercutio. Speak but one rhyme, and I am satisfied;
Cry but « Ay me! » pronounce but « love » and « dove »
(II 1, 9f.);
Nurse. There's no trust, No faith, no honesty in men
(III 2, 85f.).

Dass Staines, der kurz vorher eine stelle aus Marlowe's « Hero and Leander » citiert hat, Mercutio's worte im gedächtniss hatte, ist wahrscheinlich; fraglicher ist der zusammenhang mit dem ausruf der amme.

XV. ROBERT TAILOR.

In Robert Tailor's 1614 gedruckter komödie « The Hog hath lost his Pearl » entführt Haddit die tochter Rebecca des reichen wucherers Hog, den er zugleich seines goldes beraubt, mit hilfe dieser pietätslosen tochter. Ward bemerkt: *The comic intrigue has the air of a parody on Shylock and Jessica* (III p. 157 anm. 2). Tailor scheint sich in der that dieses motiv des Sh.'schen lustspiels angeeignet zu haben, natürlich ganz ohne parodistische absichten seinerseits.

Aus den schon öfters besprochenen schlussversen des prologs dieses stückes:

And if it prove so happy as to please,
We'll say 'tis fortunate, like Pericles (DH. XI p. 428)

hat man wohl mit recht den schluss gezogen, dass das Pericles-drama, an dessen komposition Sh. betheiligt war, einen bedeutenden bühnenerfolg gehabt hatte (vgl. ib. p. 428 anm.).

XVI. JOHN TOMKINS.

In JOHN TOMKINS' « ALBUMAZAR » (gedr. 1615) erklärt der betrügerische titelheld : *The world's a theatre of theft.* Grosse flüsse berauben kleine bäche und werden selbst die beute des meeres ; auch innerhalb des menschlichen körpers bestehle ein organ das andere : *Man's a quick mass of thievery* (I, 1 ; DH. XI p. 303). Diese stelle ist begreiflicher weise mit dem den diebstahl zum weltprinzip erhebenden zornausbruch von Sh.'s Timon verglichen worden (ib. p. 303) ; nach Wards andeutung (III 180 anm. 3) scheint der gedanke jedoch aus der italienischen vorlage des Engländers zu stammen. Wörtliche übereinstimmungen mit Sh. weist die stelle nicht auf.

Die worte, mit denen Eugenio die am fenster erscheinende geliebte Flavia begrüsst :

> As from nights of storms the glorious sun
> Breaks from the east, and chaseth thence the clouds
> That chok'd the air with horror, so her beauty
> Dispels sad darkness from my troubled thoughts
> (II, 8 ; p. 349)

klingen wie eine breitere ausführung eines der bekanntesten verse Romeos, der die am fenster erscheinende Julia begrüsst :

> It is the east, and Juliet is the sun (II, 2, 3).

Bemerkenswerther ist eine Sh.-ähnlichkeit in einem neuerdings vermuthungsweise demselben verfasser zugeschriebenen allegorischen spiel, betitelt « LINGUA : *Or, the Combat of the Tongue and the Five Senses for Superiority* » (gedr. 1607). Dieses stück war ursprünglich offenbar für ein akademisches publikum bestimmt, muss jedoch auch ausserhalb dieses engeren kreises viele leser gefunden haben, wie uns die sich bis 1657 rasch folgenden fünf neudrucke beweisen. Lingua will als sechster sinn anerkannt werden, wird jedoch von den herrschenden fünf sinnen zurückgewiesen und will sich deshalb an ihnen rächen. In dieser gemüthsverfassung, ganz in ihre pläne versunken, ruft sie ihrem pagen Mendacio zu :

> Therefore I pray thee, Mendacio, go presently ;
> Run, you vile ape.
> Men. Whither ?
> Lin. What, dost thou stand ?
> Men. Till I know what to do.
> Lin. 'Sprecious, 'tis true,
> So might'st thou finely overrun thine errand...
> (I 2 ; DH. IX p. 343).

Lingua wird hier die vergesslichkeit der Portia nachahmen, die angstvoll auf nachrichten über den ausgang der verhängnissvollen senatssitzung harrt :

Por. I prithee, boy, run to the senate-house;
Stay not to answer me, but get thee gone:
Why doest thou stay?
Lucius. To know my errand, Madam.... (Caes. II 4, 1ff.).

Desselben die innere unruhe verrathenden mittels hatte sich Sh. schon vorher bedient, um den mühsam beherrschten schrecken Richards des Dritten bei der meldung von dem nahen der flotte Henry Tudors anzudeuten. Der könig befiehlt dem Catesby:

Fly to the duke . . . Dull, unmindful villain,
Why stand'st thou still, and go'st not to the duke?
Cate. First, mighty sovereign, let me know your mind,
What from your grace I shall deliver to him (IV 4, 442ff.).

Dass der verfasser von « Lingua » eine dieser wirkungsvollen scenen im gedächtniss hatte, ist wahrscheinlich.

XVII. ROBERT DAVENPORT.

Robert Davenport, einer der vielen für uns schattenhaften dramatiker seiner zeit, hat sich in seinem einzigen uns erhaltenen stück, « The City-Nightcap » (lic. 1624), Sh. widerholt genähert. Am auffälligsten dadurch, dass er seine vielduldende heldin Abstemia auf ihren irrfahrten in Mailand in ein bordell locken lässt, wo es ihr gelingt, das herz eines sie begehrenden vornehmen mannes, des sohnes des herzogs von Mailand, durch ihr flehen zu erweichen und ihre ehre zu retten (Act IV). Abstemia wandert hier, wie auch Fleay (BCh. I p. 104) gesehen hat, auf Marinas pfaden: Marinas leiden im hause der kupplerin und ihre bekehrung des Lysimachus [1] sind von Davenport nachgeahmt worden (cf. Per. IV 2 u. 6).

Ausserdem sind Sh.-ähnlichkeiten in einem gleichniss (Wint., vgl. FA. p. 196) und im gedanken (Cymb., vgl. DH. XIII p. 179) erkannt worden, und Fleay hat bemerkt: *In II 2 is a couplet adapted from Ven.* Er wird damit folgende verse des Clown gemeint haben:

And let us sport ourselves in yonder rushes,
And being set, I'll smother thee with busses (p. 128),

vgl. in der ersten lockrede der Venus:

Here come and sit, where never serpent hisses,
And being set, I'll smother thee with kisses (v. 17f.).

[1]) Auf ein wortecho aus Per. ist DH. XIII p. 158 aufmerksam gemacht worden.

XVIII. WILLIAM ROWLEY.

Dass der wortreiche, sich in komischen anrede-formeln, wie *my merchants of bona Speranza, my fine trundletails, my wooden cosmographers, Ursa Major* etc. (Act II, 1; p. 120 ff.) überbietende wirth Boxall in WILLIAM ROWLEYS « A WOMAN NEVER VEXED » (gedr. 1632) zu der sippe des lustigen, in derselben art von spässen excellierenden wirths in Sh.'s Wiv. gehört, ist nicht zu bezweifeln. Ausserdem hat man in demselben stück eine wörtliche übereinstimmung mit Mds. bemerkt (DH. XII p. 99), und in « A MATCH AT MIDNIGHT » (gedr. 1633) ein citat aus Pilgr. von *Crabbed Age and youth* (DH. XIII p. 89).

Auf dem titelblatt des 1662 gedruckten dramas « THE BIRTH OF MERLIN; *or, The Child hath found his Father* » ist neben William Rowley Sh. genannt, in dem stück selbst aber werden wir wenig an ihn erinnert. Nur einmal, als es sich um die einführung eines übernatürlichen wesens handelt, lenkt Rowley, wenn er wirklich der verfasser der Joan Goe-too't scenen ist, unwillkürlich etwas auffälliger in Sh.'s bahnen ein — bei dem erscheinen des teufels, der die arme verführt hat. Dieser ist nämlich nur für sie sichtbar, nicht auch für den neben ihr stehenden bruder, der gar nicht begreifen kann, mit wem die schwester spricht; Joan aber erklärt sich bereit dem höllischen geist zu folgen, auf jede gefahr hin :

Clown. 'Slid, who's that talks so ? I can see nobody.
Joan. Then art thou blind or mad. See where he goes,
And beckons me to come ; oh, lead me forth,
I'le follow thee in spight of fear or death
(III, 1, 175 ff.).

So war Hamlet dem winke des geistes gefolgt, der dann im gemach der königin auch nur ihm erscheint, die mutter sieht nichts.

Ausserdem ist bemerkt worden, dass Donoberts sentenz : *She is a woman, sir, and will be won* (I, 1, 45) in ganz ähnlicher form auch bei Sh. zweimal vorkommt (H6A und Tit.; vgl. Jung p. 90); es handelt sich eben um eine sprichwörtliche alliterierende redensart, die auch sonst zu belegen ist. Bei Robert Greene habe ich sie wiederholt gelesen (vgl. ESt. XVI p. 371).[1]

XIX. JASPER FISHER.

Dr. JASPER FISHER, der gelehrte verfasser der akademischen tragödie « FUIMUS TROES » (gedr. 1633) wird mit Sh.'s werken jeden-

[1]) Ein programm von A. Zauner « Shakespeare und Rowley » (Sternberg, 1896; 40 seiten) ist im buchhandel nicht erhältlich.

falls wohl bekannt gewesen sein, auffällige entlehnungen hat er jedoch vermieden. Nur in einem kurzen, komischen intermezzo lässt sich ein Sh.-motiv deutlich erkennen : der miles gloriosus Rollano, der im kampfe mit dem römer Laberius scheinbar schwer verwundet auf den boden fällt, und nachher prahlend verkündet, er habe diesen furchtbaren feind in die flucht geschlagen (Act III sc. 1 ; p. 486ff.) wird diesen kniff wohl von Falstaff gelernt haben, der beim ansturm des Hotspur tot niedersinkt und sich dann rühmt er habe den Percy getötet (H4A V, 4).

Im übrigen sind nur einige wortechos aus Sh. bemerkt worden.[1]

XX. THOMAS MAY.

Das liebespaar in THOMAS MAY's schauspiel « THE HEIR » (gedr. 1633), Philocles und Leucothoë, entstammt zwei feindlichen häusern — weiter geht die schon öfters betonte ähnlichkeit mit dem RJ-motiv jedoch nicht, May hat keine tragödie, sondern eine komödie schreiben wollen. Im übrigen würde uns die art und weise wie sich das liebespaar seines dramas kennen lernt, eher vermuthen lassen, dass May in Chaucers dichtung wohl belesen war : wie die beiden jungen Thebaner der « Knightes Tale » die holde Emily, sehen Philocles und sein freund die schöne Leucothoë vom fenster aus im garten lustwandeln, und Philocles verliert auf den ersten blick sein herz an sie ; wie Crysseyde in den von der schlacht heimreitenden Troylus, verliebt sich Leucothoë in den hoch zu Ross an ihrem palast vorübersprengenden Philocles.

Viel aufdringlicher als das weitverbreitete RJ-motiv kommt eine andere, sichere entlehnung aus Ado zur geltung : auch May hat eine nachbildung der Dogberry-gruppe geliefert, auch er lässt einen polizeirottmeister mit seinen trabanten auftreten, der schwierige wörter falsch gebraucht und verdirbt, ähnlich wie Dogberry selbst (vgl. Act IV, V pp. 569, 579).

Neuerdings wurde auch noch eine ähnlichkeit mit Meas. hervorgehoben[2]. Der könig von Sicilien versucht es, Leucothoë, die

[1]) Cf. DH. XII p. 453 (R3), 460 (H8), 468 (John). Ausserdem kann man noch vergleichen : *trail our dastard pikes* (p. 507) mit H5 IV 1,40 ; *the wound's red lips* (p. 510) mit Caes. III 2, 229.

[2]) Vgl. Hans Strube : S. Centlivre's lustspiel « The Stolen Heiress » und sein verhältniss zu « The Heir » von Thomas May. Nebst anhang : May und Shakespeare (Halle 1900) ; p. 48 ff. — Ob auch in einem programm von A. Werner : Thomas May als lustspieldichter (Budweis 1894, 4°, 24 seiten) von May's beziehungen zu Sh. die rede ist, konnte ich nicht ermitteln.

zu seinen füssen für das leben ihres wegen eines vermeintlichen mordes zum tode verurtheilten geliebten fleht, zu bestimmen, das leben des Philocles mit ihrer ehre zu erkaufen (Act IV p. 561 ff.). Er bestürmt sie aber ebenso vergeblich wie Angelo Isabella : die tugend siegt in beiden dramen. Dass wir es hier mit einem plagiat zu thun haben, wird dadurch wahrscheinlich, dass dieses motiv, auf dem Sh.'s drama beruht, bei May als gänzlich überflüssiges, die haupthandlung nicht beeinflussendes intermezzo erscheint; der epigone hat sein stück nur noch mit einer effectvollen scene nach einem berühmten muster ausstatten wollen.

Auch Euphues bittet den könig um gnade für seinen sohn Philocles :

> Be like those powers above, whose place on earth
> You represent; show mercy, gracious king,
> For they are merciful
>
> (Act IV p. 558),

ähnlich wie Portia gesagt hatte :

> Earthly power doth then show likest God's,
> When mercy seasons justice
>
> (Merch. IV 1, 196 f.).

Über eine wörtliche übereinstimmung mit Macb. vgl. DH. XI 549, XII 32 f.

XXI. JOSEPH RUTTER.

Eine erinnerung an RJ haben wir wahrscheinlich in dem einzigen uns überlieferten stück des Cid-übersetzers JOSEPH RUTTER [1] zu erkennen, in dem pastoral-drama « THE SHEPHERDS' HOLIDAY » (gedr. 1635). Daphnis ist hoffnungslos in die jägerin Nerina verliebt; ein alter schäfer, Alcon, an den er sich in seiner liebesnoth wendet, gibt ihm einen spiegel, den er der geliebten schenken solle — durch diesen würde er sie gewinnen. Nachdem Nerina in den spiegel geblickt hat, versinkt sie in einen totenähnlichen schlaf, wird für tot gehalten und begraben. Alcon führt den trostlosen Daphnis zu ihrem grab und erweckt Nerina zu neuem leben, aber freilich nicht zu einem leben für Daphnis, dem sie ihre gunst nach wie vor versagt (Act V sc. II ; DH. XII 425 ff.).

Das gewagte mittel des Alcon erinnert an den schlaftrunk des

[1]) Vgl. über diesen autor : Alfred Mulert : Pierre Corneille auf der englischen Bühne und in der engl. Übersetzungslitteratur des 17. Jahrh.'s (Münchener Beitr. XVIII) p. 3 ff.

Friar Laurence — wie Julia entsteigt Nerina dem grab. Die nebenumstände aber sind verschieden.

XXII. SIR WILLIAM BERKELY.

Die betrachtungen Lysander's über die zulässigkeit des selbstmordes in Sir WILLIAM BERKELEY's drama « THE LOST LADY » (gedr. 1639) sind in einen der philosophierenden monologe gefasst, wie sie nach Hamlets : *To be or not to be* Mode geworden sind (cf. Act V ; DH. XII p. 613).

Durch das schnippische wesen und die fröhliche laune der Irene werden wir allerdings manchmal an Sh.'s Beatrice erinnert. Wie diese, erklärt sie schliesslich, sie habe sich nur deshalb in Ergasto verliebt, weil sie geglaubt habe, er liebe sie :

> Well, if I did love him, 'twas 'cause I thought
> That he lov'd me (V ; p. 624).

Der jammervolle Ergasto des Berkeley'schen stückes aber hat nicht die mindeste ähnlichkeit mit Benedick.

XXIII. WILLIAM HABINGTON.

WILLIAM HABINGTON lässt in seinem romantischen drama « THE QUEEN OF ARRAGON » (gedr. 1640) einen *Captain* auf Sanmartinos bemerkung, er denke seine pflicht gethan zu haben, erwidern : *Base is the wight that thinks* (Act II sc. 1 ; DH. XIII 343) — eine schon öfters hervorgehobene variation einer bekannten Pistol'schen maxim (vgl. DH. l. c. ; H5). Das ganze sich diesem citat des hauptmanns anschliessende gespräch zwischen ihm und dem zwerg Browfildora, der u. a. erklärt, sie hätten einen gemeinschaftlichen ahnherrn gehabt : *Don Hercules, Who rifled nymph on top of Appenine* (p. 344) ist im tone Pistol's gehalten, voll tönender phrasen, und Sanmartino bemerkt schliesslich *These are strong lines* (p. 345), ähnlich wie Mrs. Quickly zu Pistol sagte : *These are very bitter words* (H4B II 4). Im übrigen werden unsere gedanken in diesem stück nur noch dadurch zu Sh. geführt, dass die geliebte des zwerges Browfildora als eine hofdame der königin Mab bezeichnet wird (Act IV sc. 1 ; p. 376), und dass die Lady Cleantha dem sie mit seinen liebesanträgen verfolgenden Sanmartino empört erwidert :

> What sin scandals my carriage,
> To give encouragement to this presumption ?
> What privileg'd this attempt ? (IV 1, p. 379)

womit wir die entrüsteten worte der Mrs. Page beim empfang der Falstaff'schen liebesepistel vergleichen können (Wives II 1).

XXIV. WILLIAM CARTWRIGHT.

Der junge William Cartwright (1611 — 1642) hat sich in einem Fletcher preisenden gedicht ein ziemlich wegwerfendes urtheil über Sh. gestattet, dessen kunst mit der Fletchers nicht zu vergleichen sei:

> Shakespeare to thee was dull, whose best jest lyes
> I'th Ladies questions and the Fooles replyes;
> Old fashion'd wit . . . .
> Nature was all his Art, thy veine was free
> As his, but without his scurility (cf. CP p. 270).

Gleichwohl scheint er es nicht verschmäht zu haben, einen witz — und zwar nach unserem geschmack einen recht unerquicklichen — dieses altmodischen dichters zu borgen. In « The Comedy of Errors » sagt der syrakusische Dromio von der gestalt der ihn verfolgenden küchenfee Nell: *She is spherical, like a globe; I could find out countries in her,* und vertheilt dann auf die fragen seines herrn hin die länder Irland, Schottland, Frankreich, England, Spanien, Amerika und die Indien an die verschiedenen theile ihres körpers — ein nichts weniger als feiner, aber wohl viel belachter scherz (III, 2). In Cartwrights komödie « The Ordinary » (gedr. 1651) preist der schwindler Slicer dem tölpel Credulous gegenüber seinen spiessgesellen Hearsay als einen grossen, mit den wichtigsten angelegenheiten aller länder vertrauten politiker und schliesst seinen panegyrikus mit den worten:

> 'Twould be a policy worth hatching to
> Have him dissected, if 'twere not too cruel.
> All states would lie as open as his bowels:
> Turkey in's bloody liver; Italy
> Be found in's reins; Spain busy in his stomach;
> Venise would float in's bladder; Holland sail
> Up and down all his veins; Bavaria lie
> Close in some little gut, and *ragioni*
> *Di Stato* generally reek in all (I, 4; DH. XII p. 229).

Diese ähnlichkeit wird schwerlich eine zufällige sein.

XXV. THOMAS KILLIGREW.

In TH. KILLIGREWS grundverdorbenem lustspiel « THE PARSON'S WEDDING » (gedr. 1663) verspottet der *Captain* den pfarrer und die dirne Wanton: *Adieu, Abigail! adieu, heir-apparent to Sir Oliver Mar-text! To church, go; I'll send a beadle shall sing your epithalamium* (Act I sc. 1; DH. XIV 385). Cf. As you like it.

XXVI. ANONYME DRAMEN.

1. LOCRINE.

Wer an den wegen seiner Spenser-plagiate berüchtigten, noch nicht ermittelten und schwerlich je mit sicherheit zu ermittelnden verfasser der tragödie « LOCRINE » herantritt mit der erwartung ihn auch auf ähnlichen raubzügen in das gebiet Sh.'s zu ertappen, erlebt eine enttäuschung — der junge Sh. war für den gelehrten anonymus, dessen werk ja schon im Juli 1594 in die Stationers'Registers eingetragen wurde, noch keine des plünderns werthe literarische persönlichkeit. Man hat zwar die scene, in der Locrine ungestüm um die kriegsgefangene Estrild wirbt und sie gewinnt (IV 1), in verbindung gebracht mit der werbung des königs Eduard IV um die wittwe Lady Grey (H6C III 2) [1], aber der inhalt dieser scene war dem verfasser des « LOCRINE » von seiner quelle vorgeschrieben: Locrine musste sich in die fremde verlieben und sie zu seiner gattin machen. Bei der vollkommenen verschiedenheit der umstände und des wesens der frauen kann man höchstens zugeben, dass der Locrine-dichter der Sh.-scene das von ihm ebenfalls, wenn auch sparsamer gebrauchte kunstmittel der stichomythie abgesehen hat.

Der clown der tragödie, der fidele, aber durchaus kampfunlustige schuster Strumbo, fällt in der schlacht scheinbar tot zu boden, um weiteren verfolgungen zu entgehen (II 5) — eine list, zu der auch Falstaff seine zuflucht nahm, in der schlacht bei Shrewsbury (H4A V 4). In diesem falle könnte aus chronologischen gründen nur Sh. der nachahmer sein — es handelt sich dabei aber wohl um einen alten, stets eines lacherfolges sicheren witz der lustigen person.

2. KING RICHARD THE SECOND.

Mit besonderem interesse wenden wir uns der anonymen « *Tragedey of* KING RICHARD THE SECOND, *concluding with the Murder of the Duke of Gloucester at Calais* » zu, welche einem grösseren publikum erst vor wenigen jahren zugänglich geworden ist durch den von

[1]) Ward II 220 anm. 1.

Wolfgang Keller besorgten neudruck im deutschen Sh.-Jahrb. XXXV p. 3ff. In seiner einleitung begründet Keller den einfluss von H6B auf dieses drama in ebenso überzeugender weise, wie seine annahme, dass Sh.'s tragödie von Richard dem Zweiten, als deren erster theil das anonyme drama in seinen hauptthatsachen erscheint, erst nach diesem entstanden ist. Die frage, ob der anonymus Sh.'s R3 kannte, lässt Keller offen (p. 32), während ich sehr geneigt bin, sie zu bejahen. Dass sowohl in der rede der Cinthia vor dem für den herzog von Gloucester so verhängnissvollen maskenspiel (IV 3, 101 ff.) als auch in der sich anschliessenden begrüssungsrede des herzogs das gleichniss von dem Englands fluren verwüstenden eber gebraucht ist, das in Sh.'s tragödie auf Richard III angewendet ist, hat Keller selbst bemerkt — eine weit grössere Sh.-ähnlichkeit zeigt das gleichniss jedoch in seiner dritten gestalt, wie es noch innerhalb derselben scene von könig Richard selbst auf seinen oheim bezogen wird:

> Guard fast the doores, and sease hime presently!
> This is the cave that keeps the tusked boore,
> That rootes vp Englands v i n a r d s vncontrould
> (IV 2, 165ff.).

Mit derselben für England befremdlichen betonung der weingärten hatte Richmond von dem dritten Richard gesagt:

> The wretched, bloody, and usurping boar,
> That spoil'd your summer fields and fruitful vines
> (V 2, 7f.).

Auch die geistererscheinung — die geister Eduards III und seines sohnes, des schwarzen prinzen, warnen Gloster vor dem ihm drohenden, schon unvermeidlichen schicksal — erinnert mich doch weit mehr an das entsprechende eingreifen übernatürlicher mächte in Sh.'s königstragödie als an alle anderen geister bei Seneca oder im zeitgenössischen trauerspiel. Wie bei Sh. zeigen sich die geister dem schlafenden im traum; wie bei Sh. erscheinen sie unmittelbar vor dem untergang des tragischen helden. Dass sich der durchaus nicht unbegabte anonymus hier einem starken fremden einfluss fügte, lässt sich auch darin erkennen, dass seine geister vollkommen zwecklos sind — ihre warnungen können den herzog nicht mehr retten, denn wir wissen, dass die mörder schon vor der thüre stehen. Bei dem tiefen eindruck, den der unbekannte dichter meiner meinung nach von dieser geister-scene Sh.'s erhalten hatte, ist es wahrscheinlich kein zufall, dass sich die ersten worte des ersten seinen mörder verfluchenden geistes Sh.'s in einem vers der den mördern ihres gatten fluchenden herzogin von Gloucester spiegelt, wie schon Keller hervorgehoben hat (p. 32).

3. SIR JOHN OLDCASTLE.

Obwohl die verfasser [1] des historischen dramas « THE FIRST PART OF SIR JOHN OLDCASTLE » (gedr. 1600) ihren titelhelden in ihrem prolog von dem Oldcastle-Falstaff Sh.'s trennten mit den scharfen worten :

> It is no pamper'd glutton we present,
> Nor aged counsellor to youthful sin,
> But one, whose virtue shone above the rest,
> A valiant martyr, and a virtuous peer —,

so haben sie doch kein bedenken getragen, eine gewisse verbindung zwischen ihrem stück und H4A dadurch herzustellen, dass sie verschiedene gestalten des Sh.'schen dramas erwähnen liessen — zweimal Falstaff selbst und ausserdem noch zwei gefährten des übermüthigen Prince Hal, Poins und Peto (III 4, p. 318f.), mit deutlichen anspielungen auf ihre gemeinschaftliche strassenräuberei bei Gadshill (H4A II 2).

Ausserdem stehen die verfasser des SJO Sh. jedoch ziemlich unabhängig gegenüber. Wiederholt ist allerdings betont worden, dass der lebenslustige pfaffe Sir John of Wrotham, der mit seiner geliebten Doll im lande umherzieht und bei jeder passenden gelegenheit auf raub ausgeht, eine gewisse ähnlichkeit mit Falstaff besitze [2], der es ja auch nicht verschmähte sich an einer strassenräuberei zu betheiligen und mit einer ebenfalls Doll genannten dirne zu liebeln, aber der pfaffe ist viel jünger und unternehmungslustiger und erinnert mich mehr an den Friar Tuck-typus des Robin Hood-cyklus als an den fetten, alten ritter.

Des öfteren werden unsere gedanken auch zu Sh.'s H5 geführt. Wie Sh.'s könig am vorabend der schlacht bei Agincourt, durchstreift auch im SJO derselbe könig vor dem zusammenstoss mit den wiclifitischen rebellen verkleidet sein lager und die umgebung, wobei auch er allerlei begegnungen hat (SJO III, 4 und IV, 1) ; wie Sh.'s könig, erhält auch er von einem nächtlichen gegner ein erkennungszeichen, das zu einem drastischen wiedersehen führt. Wenn die seit Malone herrschende meinung, dass SJO zwischen den

[1]) Henslowe nennt vier namen : Monday, Drayton, Wilson und Hathway.

[2]) Cf. FA p. 16 ; Schelling, The English Chronicle Play, p. 132. Schellings angaben über den inhalt des SJO sind ungenau : die hälfte der von Sir John of Wrotham zerbrochenen münze soll den könig, den er ohne ihn zu erkennen, beraubt hat, nicht gegen andere strassenräuber schützen — dazu würde, wie der pfaffe ausdrücklich bemerkt, schon die losung « Sir John » genügen —, sondern nur als erkennungszeichen zwischen ihm selbst und dem könig dienen (III, 4 ; p. 320) ; der wallisische diener Davy steht nicht im solde des Oldcastle, sondern des lord Powis.

beiden theilen von H4 entstanden sei, das richtige trifft, so könnte Sh. sich in diesem falle einiger motive des älteren stückes erinnert und sie glücklich verwerthet haben. Stofflich ergiebt sich zwischen den dramen noch die übereinstimmung, dass in beiden die verschwörung des Earl of Cambridge und seiner genossen gegen Heinrich V entdeckt und bestraft wird; die darstellung dieses historischen ereignisses ist jedoch eine ganz verschiedene.

Schliesslich liefert uns SJO einen weiteren beweis dafür, dass es seit Dogberry den dramatikern nahezu unmöglich war, einen die worte richtig gebrauchenden polizeibeamten auf die bühne zu bringen. Auch in diesem stück erscheint ein nach dem räuberischen pfaffen fahndender Constable, der zu einem dienstmann des Oldcastle sagen muss: [*I*] *am to crave your h i n d r a n c e to search all suspected places* (II 1).

4. THOMAS LORD CROMWELL.

In der mit allerlei unhistorischem beiwerk ausgestatteten dramatischen biographie des « Malleus Monachorum », in « THE LIFE AND DEATH OF THOMAS LORD CROMWELL » (lic. 1602) bemerken wir nur wenige anklänge an Sh., die gewiss nicht genügen würden eine verbindung zwischen ihm und diesem effecthaschenden stück herzustellen:

Cromwell. My soul is like a water greatly troubled (V, 1) —

Shrew. A woman moved is like a fountain troubled (V, 2, 142);
Hodge. *When I have seen Boreas begin to play the ruffian with us, then would I down on my knees, and call upon Vulcan* (II, 3) —

Steevens verglich: *The winds, Who take the ruffian billows by the top* (H4B III 1, 21), und: *But let the ruffian Boreas once enrage The gentle Thetis* (Troil. I 3, 38).

Hales. If welcome want,
Full bowls and ample banquets will seem scant (III, 3) —

Malone verglich die worte der Lady Macbeth: *The feast is sold, That is not often vouch'd, while 'tis a-making, 'Tis given with welcome* (III 4, 33).

Bemerkenswert ist noch, dass der verfasser des Cromwell von den kämpfen vor Troja dieselbe auffassung hat, wie Caxton, Sh. und Heywood — auch er lässt den tapferen Hector von der übermacht Achills und seiner Myrmidonen überfallen und schmählich niedermachen. Der Earl of Bedford, der sich von der übermacht der Bolognesen bedroht sieht, will nicht lebendig an Frankreich ausgeliefert werden:

I'll have my body first bor'd like a sieve,
And die as Hector, 'gainst the Myrmidons,
Ere France shall boast Bedford's their prisoner (III, 2).

5. WILY BEGUILED.

Wiederholt hat sich die forschung schon mit dem anziehenden, anonym überlieferten drama « WILY BEGUILED » (gedr. 1606) beschäftigt. Fleay (BCh. II 158ff.) hat das stück mit hypothesen überschüttet, Sarrazin [1] auf zweifellos beachtenswerthe stilistische übereinstimmungen mit dem text der « Spanish Tragedy » Kyd's aufmerksam gemacht. Auch die Sh.-reflexe des stückes sind schon öfters besprochen worden. Ganz unverkennbar ist die nachahmung des mondschein-gesprächs Lorenzos und Jessicas im park von Belmont mit seiner anmuthigen gelehrten färbung und seinem unvergesslichen sechsmaligen einsatz: *In such a night....* (Merch. V 1, 1ff., vgl. DH. IX p. 314 f., CP. 19); man wird es deshalb um so wahrscheinlicher finden, dass der anonyme dichter, als er seinen wucherer Gripe klagen liess: *My daughter! my money! all's gone! what shall I do?* (p. 319) an Shylocks zwiespältigen schmerz gedacht hat. Eine gewisse ähnlichkeit mit RJ ergibt sich dadurch, dass auch zwischen Sophos und Lelia eine amme vermittelt und ihre herrin einmal durch die ausweichende art ihrer berichterstattung neckt (p. 295 f.; cf. RJ II 5); es ist daher möglich, dass eine übereinstimmung in dem von beiden ammen den freiern graf Paris und Sophos gespendeten lob kein zufall ist (vgl. Sarrazin l. c. p. 75), obwohl es sich dabei um die allgemein gebräuchliche, heute noch übliche, volkstümliche formel: *a man of wax* handelt.[2]

Obwohl uns das stück erst in einem druck von 1606 erhalten ist, herrscht doch die ansicht vor, dass es wesentlich früher entstanden sei. In der that berührt uns sein ganzer stil altmodisch: sowohl der derbe, volksthümliche witz des clown Will Cricket wie auch die steif-pathetischen liebesscenen passen besser in das 16. Jahr. als in das 17., das von anfang an ganz andere dramatische anforderungen stellte. Gegen diese annahme einer früheren entstehung scheint jedoch ein noch nicht betonter Sh.-anklang zu sprechen, der sich nicht im texte des stückes selbst, sondern im prolog (p. 222) findet, in dem gespräch des prologisten mit dem gaukler. Dieser verspricht: *I'll show you a trick of the twelves, and turn him over the thumbs with a trice; I'll* ***make him fly swifter than meditation.*** Hier

[1]) « Thomas Kyd und sein Kreis » p. 75 f. Das schiffer-gleichniss in « WB. »: *Or as the poor distressed mariner, Long toss'd by shipwreck on the foaming waves, At length beholds the long-wish'd haven, Although from far his heart doth dance for joy* (DH. IX p. 235) erinnert aber noch auffälliger an Spenser FQu. I 3, 31: *As when the beaten marinere, That long hath wandred in the Ocean wide..... Soone as the port from far he has espide*, etc. (vgl. W. Heise p. 79, 150). Zu dem in « WB. » und in der « Sp. Tr. » belegten ausdruck *from depth of underground* vgl. bei Sh.: *A spirit rais'd from depth of underground* H6B I 2, 79).

[2]) Vgl. Thomas Randolph's « Jealous Lovers » (I 1; vol. I p. 69): *a boy of wax.*

liegt die parodistische absicht des verfassers auf der hand : Hamlet hatte den geist beschworen, den frevel zu enthüllen : *that I, with wings as swift As meditation or the thoughts of love, May sweep to my revenge* (I 4, 29ff.).

Für die erklärung dieses spöttischen echos bieten sich uns freilich verschiedene möglichkeiten. Entweder ist der prolog erst später angefügt worden [1], oder dieser ausdruck stand schon im text des vorshakespeareschen Hamlet, oder das ganze stück ist doch erst, nachdem Sh.'s Hamlet auf der bühne erschienen war, zu anfang des 17. jahrh. niedergeschrieben worden. Entscheiden wir uns für diese letzte annahme, der keine thatsachen im wege stehen, so könnten wir uns auch die nicht gerade auffällige übereinstimmung mit dem plan der Merry Wives, die Fleay bemerkt hat — Lelia wird von drei freiern umworben wie Anne Page (BCh. II 161) — allenfalls als eine entlehnung des anonymus erklären.

Räthselhaft sind die ausfälle des prologs gegen den feurigen dichter der schauspieler, der auf den brettern in einer kalbshaut busse thun solle (p. 222) und dessen kalbshaut-scherze nun völlig von ihrer bühne verbannt seien (p. 223). Ich kenne nur ein drama, welches, im eigentlichsten sinne des wortes, *calf's-skin jests* enthält : Sh.'s « King John ». Constance ruft dem Austria wüthend zu, er solle die löwenhaut abwerfen : *And hang a calf's-skin on those recreant limbs* (III 1, 129) — eine schmähung, die der bastard wiederholt und variiert, sobald Austria den mund öffnet, im ganzen nicht weniger als fünfmal (v. 131, 133, 199, 220, 299), so dass das sechsmal auftretende, von den sprechenden höhnisch betonte wort *calf's-skin* sich dem gedächtniss des hörers natürlich tief einprägt. Dass aus dem prolog eine Sh. nicht freundliche gesinnung spricht, kann man aus der oben erwähnten Hamlet-parodie schliessen, und dazu stimmt die scharfe rüge der kalbshaut-scherze, aber — welches werk Sh.'s wäre wohl in dem von dem befehdeten schauspielerdichter verfassten stück « Spectrum » zu erkennen ? *Spectrum is a looking-glass, indeed, Wherein a man a history may read, Of base conceits and damned roguery : The very sink of hell-bred villany,* sagt der prolog (p. 221). Ich wage eine vermuthung, die für mich selbst sehr viel bestechendes hat. Ich nehme das wort *Spectrum* in dem den Engländern von ihrem lehnwort *spectre* her geläufigen sinne von « gespenst, geist », und beziehe es auf die hauptgestalt der Hamlet-tragödie, auf den geist des alten Hamlet. Dass

[1]) Fleay ist auf Jonson als verfasser dieses prologs zu rathen gekommen (BCh. l. c. p. 159). Eine stilverschiedenheit vermag ich aber zwischen dem prolog und dem drama selbst nicht zu erkennen. Im gegentheil — der ungewöhnliche vergleich *as melancholy as a mantle-tree* (wofür Fleay *as a myrtle tree* schreibt) steht im prolog (p. 222) und im drama (p. 327).

ein feindlicher kritiker in diesem werk ein wirrsal von höllischer schurkerei sehen konnte, ist im hinblick auf die verbrechen des Claudius selbstverständlich. Habe ich mit dieser vermuthung das richtige getroffen, so ist die tendenz des prologs eine durchsichtige : wir haben in ihm einen der schärfsten zeitgenössischen angriffe auf Shakespeare zu sehen, einen angriff, der offenbar von einem eifersüchtigen rivalen des populären dramatikers ausging und psychologisch somit sehr verständlich ist. Dass dieser tadelsüchtige neider für sein eigenes stück dann doch wieder anleihen bei dem die bühne beherrschenden dichter gemacht hat, ist nicht überraschend — für diesen zwiespalt der gefühle lassen sich verschiedene beispiele anführen. Ich gedenke nur des berühmtesten falles : niemand ist geneigter gegen Sh. anzuulken als das freundespaar Beaumont und Fletcher, und niemand ist zugleich tiefer von dem meister beeinflusst als die beiden jungen männer.

6. THE PURITAN.

In dem drama « THE PURITAN ; *or, the Widow of Watling Street* », gedr. 1607 mit den lockenden initialen W. S. auf dem titelblatte, erkenne ich nur eine schon oft besprochene stelle als eine wahrscheinliche Sh.-erinnerung an, die worte des Sir Geoffrey Plus: *Instead of a jester, we'll have the ghost in the white sheet sit at the upper end of the table* (IV, 3). Dass mit diesem gespenst Banquos geist gemeint ist, der sich dem gedächtniss der zuschauer besonders tief einprägen musste, halte auch ich für möglich. Im übrigen lehne ich alle die von Fleay (BCh. II p. 93) als Sh.-travestien verzeichneten stellen, sowie den neuerdings von Jung (l. c. p. 95f.) entdeckten vermeintlichen zweiten Macbeth-anklang ab : es handelt sich dabei immer nur um geringfügige wörtliche übereinstimmungen oder um eine ganz flüchtige situationsähnlichkeit wie bei der belebung des in folge eines schlaftrunkes scheintoten Corporal Oath, den Fleay in zusammenhang mit der Thaisa des Per. bringen wollte. Dass Middleton der verfasser dieses unerfreulichen stückes ist, dafür scheint auch mir vieles zu sprechen, namentlich die grausamen witze über die fröhlichen gefühle, die der tod eines vaters bei seinem sohne hervorrufen müsse, sind ganz im stile dieses dramatikers (vgl. Pur. III, 6 und IV, 1 mit « Your Five Gallants » IV, 8, vol. III 228 und « A Mad World » I 1, vol. III 255).

7. THE MERRY DEVIL OF EDMONTON.

Dass der lustige, gesprächige besitzer des wirthshauses zum heiligen Georg in « THE MERRY DEVIL OF EDMONTON » (gedr. 1608), Blague genannt, eine nicht zu verkennende ähnlichkeit mit seinem berufsgenossen, dem Hosenbandordenwirth in Wiv., besitzt, ist schon oft hervorgehoben worden. Auch darin ähnelt er ihm, dass er dazu beiträgt den strom der treuen liebe glatt rinnen zu lassen ;

bereitwillig gewährt er dem romantischen liebespaar Milliscent und Raymond den schutz des heiligen Georg.

Der wald, in dem der wildernde wirth und seine genossen, die liebenden und ihre verfolger zusammentreffen und sich gegenseitig erschrecken, ist ebenso reich an gestalten und wirrsalen wie der elfenwald bei Athen, aber die übereinstimmung bleibt auf den schauplatz beschränkt, die sehr ergötzlichen abenteuer des späteren stückes sind durchaus verschieden.

Auch einige wort-echos aus Haml. (CP p. 73), H4B (FA p. 74) und Wiv. (vgl. Warnke und Proescholdt's ausgabe p. 57) sind bemerkt worden, doch ist die Sh.-färbung der diction des stückes keine auffällige, man denkt beim lesen viel häufiger an die gewandte, zumeist aber auch dünnflüssige dichtersprache Dekkers [1] oder Heywoods.

8. THE VALIANT WELSHMAN.

« The Valiant Welshman », verfasst von einem bis jetzt noch räthselhaften R. A., gedruckt 1615, ist eines der stücke, die je nach dem standpunkt des lesers sehr verschieden beurtheilt werden müssen. Der aesthetiker zuckt etwas verächtlich die achseln, und man kann ihm das nicht verargen : von einem dichter, der einer prinzessin in der ersten stunde ihres bräutlichen glückes so hässliche vergleiche in den mund legen kann, wie sie R. A. die soeben dem helden Caradoc verlobte Guiniver aussprechen lässt [2], muss sich ein aesthetischen genuss suchender leser mit grausen abwenden. Einen etwas verschiedenen, günstigeren eindruck wird der vergleichende litterarhistoriker erhalten — für ihn ist es von nicht geringem interesse zu beobachten, wie sich ein humanistisch gebildeter junger mann mit den starken wirkungen der zeitgenössischen dramatik abfindet, wie er sich die aus der bühnenwelt und aus der romantischen dichtung auf ihn einströmenden eindrücke, die ihn zu eigenem schaffen anregen, nach bestem können wieder aus der seele dichtet. Spenser, Shakespeare, Ben Jonson zogen ihn mächtig an,

[1]) Vergl. vorläufig Bang im *Arch. für neuere Sprachen*, CVII, p. 110 anm. 3.

[2]) Zur beleuchtung des satzes, dass der schein hin und wieder trügt, sagt sie :

> Tis true that heathen Sages have affirmed,
> That Natures Tablet fixt within our looke,
> Gives scope to reade our hearts, as in a booke.
> Yet this affirmative not alwayes holds ;
> For sometimes as the urine, that foretels
> The constitution of each temperature,
> It falsely wrongs the judgement, makes our wit
> Turne Mountybanke in falsely judging it :
> And like the outward parts of some fayre whore.
> Deceives, even in the object we adore (II 1, 14ff.).

von Sh. wurde er zu zwei episoden veranlasst, die nur locker in den plan seines werkes eingefügt sind — zu einem tragischen und einem komischen intermezzo. Marcus Gallicus, der mit schändlichen absichten in das schlafgemach der Voada eindringt und trotz ihres flehens und ihrer vorstellungen auf seinem vorhaben besteht, erinnert stark an den verderber der Lucretia, und wörtliche anklänge an Sh.'s epos machen es wahrscheinlich, dass der junge dichter durch Sh.'s dichtung auf den gedanken der verwendung dieses berühmten motives gebracht wurde [1]; ob Heywood's wunderliches und wunderlicher weise erfolgreiches Lucretia-drama damals schon auf den brettern war, können wir nicht mit bestimmtheit sagen [2]. Noch überzeugender lässt sich die verbindung zwischen dem komischen intermezzo der sich über die beerdigung Glosters, der sich erhängt hat, berathenden bauern und der totengräberscene in Haml. herstellen. [3]

Ausserdem ist mir im VW noch ein ziemlich künstlich hineingearbeitetes motiv aufgefallen, das ganz ähnlich in einem wohl kurz vor der entstehung des VW aufgeführten schauspiel Sh.'s verwendet worden war, in dem ebenfalls in der prähistorischen keltenwelt Englands spielenden « Cymbeline ». Sh.'s Posthumus nimmt bauernkleidung an und kämpft auf der seite der Britten ge-

[1]) Vgl. Act V sc. 1, und Valentin Krebs ausgabe des VW. (Münchener Beiträge XXIII), Einl. p. XLV ff.

[2]) Der monolog des Marcus Gallicus im schlafgemach der Voada zeigt der darstellung Sh.'s gegenüber eine grosse ähnlichkeit mit der entsprechenden rede des Heywood'schen Sextus Tarquinius. Die beiden verbrecher flehen zuerst die nacht um ihren schutz an:

MG. Night, that doth basely keepe the dore of sinne,
And hide grosse murthers and adulteries.... (V, 1; p. 63) —

ST. Night, be as secret as thou art close, as close
As thou art blacke and darke, thou ominous Queene...
(vol. V p. 221),

und wenden sich dann zu dem lager der frau:

MG. Behold the local residence of love,
Even in the rosie tincture of her cheeke.
I am all fire, and must needs be quencht.... (ib. p. 64) —

ST. Heere, heere, behold! beneath these curtains lies
That bright enchantresse that hath daz'd my eyes...
I'me all impatience, violence and rage,
And save thy bed nought can this fire asswage (ib. p. 222f.).

[3]) IV 3, ib. p. XLIXff. Ebenda (p. XLVIIIf.) ist auch auf die ähnlichkeit zwischen den beiden giftmord-pantomimen in Haml. und VW hingewiesen. Nebenbei sei bemerkt, dass wir in Krebs Text in den Versen: *Or by these holy raptures that inspire The soule of* Politians *with revenge* (I 4, 102f.) lesen müssen *Politicians*, auch *Polititians* geschrieben.

gen die Römer; die Britten weichen, Cymbeline selbst wird gefangen genommen — da erscheint Posthumus und befreit in gemeinschaft mit Belarius und seinen pflegesöhnen den könig, so dass der sieg schliesslich den Britten bleibt (Act V sc. 2 und 5). Caradoc, der wallisische held des anonymen dramas, wird zur unterstützung des von den Römern bedrohten brittischen königs Gederus abgesandt, aber von diesem, dessen argwohn durch einen verläumder geweckt wird, in der entscheidungsschlacht zu einer passiven rolle verurtheilt. Der empörte Caradoc nimmt daraufhin die kleidung eines gemeinen soldaten an, und wie die Britten vor den Römern zurückweichen, greift er ein und schlägt die feinde in die flucht (Act II sc. 4). Die ähnlichkeit ist eine auffällige. Das chronologische verhältniss der beiden dramen ist allerdings nicht mit voller sicherheit zu bestimmen, aber wenn der VW wirklich nicht lange nach 1610 entstanden ist (vgl. Krebs einl. p. LVIff.) — eine annahme, gegen die sich kein entscheidender grund ins feld führen lässt —, so kann sein dichter unter dem unmittelbaren einfluss des Sh.'schen dramas gestanden sein.

Auf wort- und gedanken-anklänge an Wiv. und Haml. ist bei Kreb pp. XXII und 83 aufmerksam gemacht. Octavians stolze versicherung:

> And had not Bryttayne to her selfe prov'd false,
> Cesar and all his Army had been toombde
> In the vast bosome of the angry sea (II 1, 90ff.)

klingen wie ein echo der worte des Bastards, mit denen Sh.'s King John schliesst:

> Come the three corners of the world in arms,
> And we shall shock them. Nought shall make us rue.
> If England to itself do rest but true.

9. LUST'S DOMINION.

In der tragödie « Lust's Dominion » (gedr. 1657) sagt der könig Fernando:

> O, I grow dull, and the cold hand of sleep
> Hath thrust his icy finger in my breast,
> And made a frost within me . . . .
> (Act III sc. 2; DH. XIV 136).

In der anmerkung ist hingewiesen auf KJ V sc. 7. Ausserdem ist die einfügung einer elfenszene, die inmitten der gräuel dieses trauerspiels sehr überraschend wirkt, beachtenswerth: *Enter Oberon, and Fairies dancing before him; and Music with them.* Oberon verkündet der Maria ihren nahen tod (ib.).

Zur ergänzung dieser studien wäre neben den grundlegenden werken von Ward und Fleay und den Shakespeare-Allusions-Books auf folgende monographien zu verweisen :

C. Vopel. John Webster. His Life and his Dramas. Bremen 1888 ;
Max Wolff. John Ford, ein Nachahmer Shakespeares. Heidelberg 1880.

Ausserdem möchte ich noch bemerken, dass in den beiden heften meiner Quellen-studien für Beaumont und Fletcher, Marston, Tourneur, Chapman, Massinger und Ford eine grössere anzahl von Shakespeare-reflexen verzeichnet ist, welche in den uns vorliegenden ausgaben dieser dramatiker nicht angegeben sind. [1]

[1]) Ein programm von O. Glöde « Shakespeare in der engl. Litteratur des 17. und 18. Jahrhunderts », Doberan 1902, setzt erst nach den Stuart-dramatikern ein.

A. Verzeichniss der erwähnten Werke Shakespeares.

(Die zahlen geben die seiten dieses buches an; durch fetten druck sind die für die chronologie der dramen Sh.'s wichtigen stellen hervorgehoben).

I. BEI THOMAS DEKKER.

II. BEI THOMAS HEYWOOD.

III. BEI THOMAS MIDDLETON.

IV. BEI RICHARD BROME.

V. BEI THOMAS RANDOLPH.

VI. BEI JAMES SHIRLEY.

VII — XXVI. BEI VERSCHIEDENEN DRAMATIKERN.

B. Verzeichniss der übrigen Namen und Titel.

Abkürzungen :

CP. = Shakespeare's Centurie of Prayse
FA. = Fresh Allusions to Shakespeare
(cf. Publications of the New Shakespeare Society Ser. IV No. 2. 3).
QST. I = Quellen-Studien zu den Dramen Ben Jonson's etc. (Erlangen & Leipzig 1895).
QST. II = Quellen-Studien zu den Dramen George Chapman's etc. (Strassburg 1897).

Druckfehler :

Seite 4 zeile 6 von unten lies [2]; s. 6 z. 8 v. u. lies Fustigo; s. 37 z. 2 v. u. lies P. für B; s. 67 z. 1. v. o. lies *in*.

